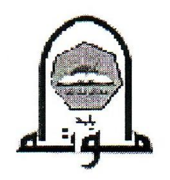


جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

التــراث فــي شعــر محمــد الفيتــوري

إعــداد الطالــب

سلطــان عيســى الشعــار

إشــراف

الأستــاذ الدكتــور سامــح الرواشــدة

رسالــة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليــا

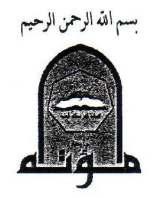
استكمالاً لمتطلبات الحصول درجة الماجستير

في الأدب قســم اللغة العربية وآدابهــــا

جامعة مؤتة، 2007

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب سلطان عيسى الشعار الموسومة بـ:

التراث في شعر محمد الفيتوري

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2007/5/2	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		2007/5/2	عضواً
أ.د. سمير بدوان قطامي		2007/5/2	عضواً
د. طارق عبدالقادر المجالي		2007/5/2	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. حسام الدين المبيضين



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: 61710
تلفون: 03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى روحي المعذّبة، ونفسي المنشطرة، قصـــة نهـــايتي ونجمـــة حزنـــي أم رُحَيِّـــم، أمّي- عليها رحمة الله-.

وإلى الشهيدة: سهام العجالين، أسكنها الله فسيح جنانه.

إلى هاتين الخالدتين.

أهدي هذا العمل.

سلطان الشعار

الشكر والتقدير

الشكر الموصول إلى أستاذي الطيّب الدكتور سامح الرواشدة وأعضاء لجنة المناقشة الأجلاّء وإلى أخي الكبير جداً حمزة يوسف الخطباء.

إليهم جميعاً بالغ محبتي وتقديري.

سلطان الشعار

فهرس المحتويات

الملخص

"التراث في شعر محمد الفيتوري"

سلطان الشعار

جامعة مؤتة 2007

ناقشت هذه الدراسة شعر الفيتو ري من خلال المحاور التالية:

1- المدخل: وتضمن النشأة،والحياة، والثقافة، وبسطا لأهم الآراء التي تناولت صلة الفنان بتراثه . متنقلا من خلال هذه العوالم، بين طفولته التي قضاها بين الدفوف، وترانيم المريدين، وهو يتجرع صوفيته، من معين عائلته الفواتير، ومصر التي تلقى فيها ثقافته وهيأته، ليكون مشعلا يضيء عتمة واقعه.

2- الرموز: وكان ذلك من خلال تجلية الرموز الدينية، الأسطورية، والتاريخية، والشعبية، والصوفية، لـ: الأنبياء، عيسى عليه السلام، الطوفان، الحسين بن علي، صلاح الدين الأيوبي، التتار، فرعون، الدولة الأموية، شهرزاد، شهريار، بيدبا، دبشليم، حاج إلى بيت الله، ياقوت العرش، الدرويش.

3- القص: تناولته من خلال التعالقات النصية المستقاة من : القص الديني، متخذا من قصيدة" ثرثرة برجوازية "أنموذجاً"، والقص الأسطوري الذي مثلت عليه بقصيدة "موت الملك سليمان، والقص التاريخي، حيث كان الحضور قويا لأفريقيا القضية الأم، القص الشعبي، الذي تناولته من خلال حكايتي : الذهب والتنبؤ، أما القص الصوفي، فقد اتخذت الرؤية الانقسامية في شعر الفيتو ر ي، أنموذجا للتطبيق، لما يظهر في شعره، من أصداء قوية لهذه الرؤية.

4- اللغة التراثية حيث ناقشت المحورين التاليين: المعجم اللغوي، والذي أوردت فيه الألفاظ التي رأيت أنها تنضوي تحت هذا اللواء، مقسما إياها في الاتجاهات التالية: الديني والأسطوري والتاريخي والشعبي والصوفي، والمحور الثاني هو: التراكيب، التي استقاها الشاعر من مصادر مختلفة المشارب : الأقوال والحكم، والشعر القديم والقران الكريم، والسنة النبوية.....الخ .

5- خاتمة: ضمنتها خلاصة ما توصلت إليه من نتائج، وعلى رأسها أن الشاعر ينطلق من واقع مستعبد سليب، لذا رأى نفسه بمثابة ذلك النبي المخذول ممن يرى فيهم النصرة والمؤازرة.

Abstract

" **The heritage in the poet of Muhammad Al-Faitori** "

Sultan Essa Al-Sha`ar

Mu'tah University -2007

This study contested Al-Faitori`s poet during the following elements:

1. **Input**: It depends on the pedagogic, existence, culture and the most important opinions which has reached the artist with his heritage. He traveled through these hemispheres during his childhood between bookshelves and the anthems of others, swilling his mystically with the help of his family which called Al-fawateer, Egypt where he received his own culture that made him as a torch lighted the gloomy and darkness of his reality. According to Al-Faitori and his legacy, he has summarized it in his saying " I see myself as one of the juridical to this heritage".
2. **Symbols**: It has appeared clearly in religious, folkloric, historical and mystically symbols. Therefore, there was a strong presence for the following characters: Prophets, Jesus, Flood, Al-Hussein bin Ali, Sallah Eddin, Tartarian, pharaoh, Umayyad country, Shahrazad, Shahrayar, Baydaba, Dabshaleem, pilgrim to the home, corundum crown and Darweesh (the poor).
3. **Narrating**: I approached it during the context related to the religious narrating, I adopted the poem of "chattering of richest people" as a model to show the aspects of approximately and differently between the interaction of the two texts, and the mythical narrating as an example in the poem "the death of king Suleiman" which has mythical sites that led me to describe it under the heading "a Mythical narrating and historical narrating", so there was an active presence for Africa the main issue and folkloric narrating that I approached during the novel of gold and prediction . In the other hand, I approached the separated vision in Al-Faitori`s poet through the mystically narrating as a form of application, whereas strong echoes appeared in Al-faitori`s poet.
4. **Heritage language**: I have debated the two axises:

The first one; lexical dictionary which showed the pronunciation enclosed under this banner and divided them in the following aspects: religion, mythical, historical, folkloric and mystically.

The second one; structures which he had taken from different sources such as, Citations and Sayings, Epigrams, Ancient poetry, Holy Koran, Sunna and so on.

5. **Conclusion**: I have concluded it with the findings that the poetry headed from the reality of robben thrall, thus he saw himself as unassisted prophet from those who believed in them as supporters and votaries.

المقدمة

الحمد لله وبعد،

فقد ارتأى أستاذي الكريم، الدكتور سامح الرواشدة، أن يكون موضوع البحث التّراث في شعر محمد الفيتوري "، فارتضيتُ طائعاً، ومعي قلمي، لاقتراح الأستاذ الفاضل، والحقّ أني لم أكن على دراية كافيةٍ، بوعورة البحث ومزالقه، حتّى سيق قلمي إلى الحضرة الفيتورية، وتجوّلت حينها، بعواصم الترحال الصوفي، حيث منافث البخّور، وأصوات الدفوف، وترانيم المريدين، فأبصرتُ الفيتوري وهو يغني مع جموع الزنوج، فما برح يفيق من سكرته، حتى ينغرس في حلمٍ صوفي تعبق فيه الرؤى وتتعانق، والحالةُ هذه ، فقد أطبق عليّ شعورٌ لازمني طيلة قراءة نتاجهُ الشعري، وهو إنى إزاء شاعر صوفي ، أو صوفي شاعر وفي هذا، يعترف الفيتوري، أن الصوفية جزءٌ من كيانه، وأن معاناته معها بدأت قبل أن يولد، وبذلك أضحت الصوفيَّة بالنسبة لهُ، رافداً، ومكوناً، ونتاجاً.

ورغم الفصل بين التجربتين : الشعرية والصوفية، لخصوصيَّة كُلٍّ منهما في الهدف وطرائق التعبير، إلا أن الفيتوري يمزج بينهما بعبقريةٍ نادرة فيغدو الحلم الصوفي هو حلم التحرّر من الواقع المطبق والمظلم.

ولا أجد حرجاً إذا قلت: إن الفيتوري واحدٌ من شعراء الحداثةِ العربيَّة الذين يمتلكون رصيداً كافياً ، في خزانة الشعر الجديد، مايكفل لهم الانتشار والخلود، ولا أظنّهُ تمادياً إن قلتُ أيضاً : إن الفيتوري هو من جملة الأقران المجيدين، طلائع الحركة التجديديَّة، أمثال : السيّاب، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وخليل حاوي... وغيرهم، وما هذه الدراسة إلا شهادة بذلك؛ تضرع للمولى أن تكون من المقبولات أعمالاً.

والحق أن الكتب التي تناولت الجانب التراثي في نتاجات الشعراء العرب المحدثين، لم تلتفت إلى الفيتوري، كأحد أعمدة الشعر الحديث باستثناء دراسة علي عشري زايد القيمّة والمعنونة بـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.

إلا أنني أفدت من هذه الدراسات رغم تجاوزها لتجربة الفيتوري، ومن هذه الكتب على سبيل المثال لا الحصر : كتاب إحسان عباس (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) وكتاب عز الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهرهُ الفنية والمعنويَّة) وحشدُ كبير من كنوز المؤلفات قديمها وحديثها أودعتها في هوامش الدراسة وقائمة المصادر والمراجع.

أما الدراسات المتخصّصة في شعر الفيتوري، فقد أعانني كتاب عبد الفتاح الشطي (شعر محمد الفيتوري: المحتوى، الفن) ونجيب صالح (محمد الفيتوري والمرايا الدائريّة) ومنيف موسى (محمد الفيتوري شاعر الحسّ والوطنية والحب) وإيمان بقاعي (الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه)، أما الدراسات التي تناولت الشعر السوداني بوجه عام، فقد كانت إفادتي كبيرة من كتاب عبده بدوي (الشعر في السودان) ومحمد النويهي (الاتجاهات الشعريَّة في السودان).

وفيما يتعلّق بمنهجيَّة البحث، فقد جاءت متحرّرة من قيد منهج معيّنٍ، فاستعنت بإجراءات مستمدّة من مناهج مختلفة، كلّما دعت الحاجة إلى إعمالها في موضعٍ ما من الدراسة، فعندما يتعلّق الأمر بدراسة شخصية تراثية، تتطلب الحاجة إعمال المنهج التاريخي وفي بعض الأحايين، كانت الحاجة ملحة لتلمس أدوات المنهج النفسي وهكذا، أما الغالب على هذه الدراسة، فهو المنهج التحليلي، الذي يستعين بإنجازات البنائية والأسلوبيَّة في دراسة النصوص وتحليلها.

وقد عكفت على تقسيم الدراسة على النحو الآتي:

أوجدت مدخلاً عاماً للدراسة، تحدّثت فيه عن الحياة والنشأة والثقافة للشاعر مناقشاً أهم الجوانب التي شكّلت حضوراً قوياً في شعرهِ وهذه الجوانب هي : (الجانب العربي، والأفريقي، والصوفي) عارضاً لأهم الآراء التي ناقشت أثر التراث عند الشعراء، وبعد المدخل، توزعت الدراسة على ثلاثة فصول، ناقش الفصل الأول جانب الرموز التراثية والتي رأيت أنها تتحقق من خلال : الرموز الدينية، والتاريخية، والشعبية ، والصوفية، وفي الفصل الثاني تناولت جانب القصّ التراثي، في شعر الفيتوري وقد توزعت هذه القصص على النحو التالي : القص الديني، والتاريخي، والشعبي والصوفي.

أما الفصل الأخير، فقد ناقشتُ فيه جانبين مهمين، هما: المعجم اللفظي، والتراكيب، وفي الخاتمة، كانت خلاصة ما توصلت إليه من نتائج.

وختاماً، فالله أرجو أن يكون هذا العمل قد أدى الهدف المرجو منه، مع التسليم أنّ الكمال لله وحده.

مدخل عام:

"الشعراء والروائيون هم حلفاء لنا، موثوق بهم، وشهادتهم يجب أن تقدر كثيرا لأنهم يعلمون أشياء بين الأرض والسماء لا تستطيع حكمتنا المدرسيَّة أن تحلم بها، إنهم معلمونا في معرفة النفس، نحن الرجال العاميين، لأنهم ينهلون من مصادر لم نجعلها بعد، في متناول العلم"[1].

أفريقيا (الأم)، العروبة (الامتداد)، الإنسانية (الغطاء والستر)، مفردات، رموز، تؤطر الشاعر، وتلفعه، فيبدو جريحا، متهاديا، حتى إذا ما ادلهمت الخطوب ارتد وحشا كاسرا وثائرا عنيفا، وهو جمعٌ بين عواصم (الشعر، النبوة، الموت، الميلاد) مثلما هو عامل متنازع عليه، تجتذبه ثلاثة أقطاب، (السوداني، الليبي، المصري) ضمن دائرة أكبر هي (أفريقيا) مستنفذا هذا المدى، ليرسم رؤيته للواقع الإنساني، بحدود فلسفته الخاصة.

وُلد شاعرنا في (الجنينة) عاصمة دارمساليت، الواقعة على حدود السودان الغربية، والمساليت من القبائل السودانية الكبيرة، وتشتهر بالفروسية [2]. أما مولده فيجمع الباحثون كما يورد، منيف موسى،مقدم مجلده الثاني : أنه كان في سنة 1930م[3]، في حين تذهب زوجه السابقة (آسيا) إلى أن مولده كان في سنة 1929، كما أخبر حموها الشيخ مفتاح رجب الفيتوري والد الشاعر[4].

---

(1) من كتاب فرويد : الهذيان والأحلام في لاغراديفا ليجنسن، 127، نقلا من كتاب التحليل النفسي والأدب لـ: جان بلامان نوبل، منشورات عويدات، 1995، ص3.

(2) الفيتوري (محمد): الديوان، م2، مقدمة الديوان بقلم : منيف موسى، ط دار العودة، بيروت، 1979، ص6-7.

(3) م . س، نفسه، ص7، الهامش.

(4) م . س، نفسه، ص7.

ويذهب نجيب صالح صاحب كتاب (محمد الفيتوري والمرايا الدائرية) إلى أن مولده كان في سنة 1936[1].

أما والده فالشيخ مفتاح رجب الفيتـــوري، وكـــان خليفـــة خلفـــاء الطريقـــة العروسية، الشاذلية، الأسمرية [2] أو الطريقة الأسمرية، "وهو صوفي ليبي عبر بوابة الشمال الأفريقي، بعدما أرغمته ظروف القهر الفاشستي على مغادرة بلدته (زلتين)، الواقعة على مسافة 170 كلم من طرابلس الغرب"[3].

ويبدو أن وطأة الاحتلال الإيطالي، قبيل الحرب العالمية الأولى كانت ســـبباً مباشراً في هجرة والد الشاعر وأسرته إلى غربي السودان[4].

أما والدة الشاعر فهي الحاجة (عزيزة علي سعيد) من أسرة شريفة من قبيلة الجهمة[5]، والجهمة قبيلة عربية حجازية، هاجرت إلى صعيد مصر، ثم إلى ليبيا[6].

ووالدها الشريف علي سعيد –جد الشاعر- تاجر رقيق وعاج وذهب وحرير، تزوج من (جارية) على قدر كبير من الجمال وكرم الأصل، كانت قد أهديت إليـــه، وأنجبت له والدة الشاعر، إنها زهرة الجذوة المشتعلة في أعماق الشاعر، وهذه الجدة السوداء (زهرة)[7]، كانت الحلقة التراجيدية التي أسهمت إسهاماً كبيراً فـــي تشـــكيل وعي الشاعر، فأورثت الفيتوري عقدة العبودية، حيث لازمه الشعور بالعبودية، وهو

---

(1) صالح (نجيب): محمد الفيتوري والمرايا الدائريـــة، ط 1، الـــدار العربيـــة للموســـوعات، 1984م، ص7.

(2) الديوان، م2، ص6.

(3) موسى (منيف): محمد الفيتوري، شاعر الحس والوطنية والحب، ط1، دار الفكر اللبنـــاني، بيروت، 1985م، ص52.

(4) الشطي (عبد الفتاح): شعر محمد الفيتوري المحتوى والفن، دار قبـــاء للطباعـــة والنشـــر والتوزيع، 2001، ص40.

(5) الديوان، م2، ص6.

(6) موسى، محمد الفيتوري، شاعر الحس، م . س، ص53.

(7) م . س، نفسه، ص53-54.

يرى الأبيض يستعبد أرضه، ولهذه القصة حضورٌ طاغٍ في تداعيات الشاعر، فكانت البذرة النارية التي أشعلت روحه.

انتقلت أسرة الشاعر من غربي السودان إلى الإسكندرية (بمصر) وهناك تلقى الفتيوري تعليمه الأول، حيث حفظ القرآن الكريم في الكتّاب والتحق بالأزهر(1).

وفي العام 1944م اشتدت وطأة الحرب العالمية الثانية، فاضطرت أسرته أن تأوي إلى ريف مصر لتقيم في قرية (عرمس) من نواحي كفر الدوار (2). ومحمد الفيتوري شاعر ذو ثقافة موسوعية، ونقرّ بذلك حينما نستعرض ما قرأ، وما كتب، ومن خلال تجربته العملية التي استمرت لسنوات في العمل الثقافي.

ومنذ الصغر كان الشاعر يقرأ عنترة العبسي (الصعلوك المشرد) و(السيادة للأقوى) دياب، والأميرة الناعسة، وحمزة البهلوان، والأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه، وألف ليلة وليلة، وتنقل بين شارلوك هولمز، وطرزان، وآرسين لوبين، واطلع على كتب مترجمة مثل : البعث، وأنا كارنينا، والحرب والسلام لتولستوي، وفاوست وآلام فرتر لجوته، وغادة الكاميليا وماجدولين(3).

وبانتهاء الحرب يعود الشاعر إلى الإسكندرية؛ ليتابع دراسته في المعهد الديني الأزهري وذلك بين عامي (1947-1949) في رأس التين، ومنه إلى المعهد الثانوي في القاهرة حتى سنة 1953م، هذه الدراسة كانت كفيلة بتنمية معارفه بالعلوم العربية والإنسانية، وكان شعوره عميقا بالغربة والحزن، وهما يخ يمان على روحه، ويؤرقان أيامه ولياليه(4).

وما بين العامين 1953-1954 يلتحق الشاعر بدار العلوم، ويقضي عامين دراسيين، ثم ما لبث أن هجر الدراسة الجامعية؛ ليعمل بالصحافة ويسافر الشاعر الصحفي إلى السودان، ليعمل محررا بجريدة الجمهورية، وكانت المرة الأولى التي

---

(1) موسى، محمد الفيتوري، شاعر الحس، السابق، ص54-56.

(2) الشطي، شعر محمد الفتيوري، م.س. ص40.

(3) الفيتوري (محمد): الديوان، م1، ط دار العودة، بيروت، 1979، ص11-12.

(4) موسى، محمد الفيتوري، شاعر الحس، السابق، ص 56-58، وانظر الفيتوري، مقدمة الديوان، م2، ص13.

يزور فيها السودان بعد أن تركها طفلا، وكان ذلك بناءً على تعليمات أنور السادات الذي كان آنذاك (رئيس مجلس إدارة التحرير)[1].

غير أننا هنا على موعد مع شارع "الحلوجي" الذي تعرف عليه الشاعر أثناء تجربته الأزهرية، الشارع الضيق حتى لتكاد تبلغ جانبيه إذا مددت يديك عن يـ ـمين وشمال، ولكنه شارع الكتب مطبوعها ومخطوطها على اختلاف أقدارها، في هذا الشارع كانت للشباب وقفات مختلفة، لا ينساها حتى الآن، وإن اختلفت عليه ضروب الحياة[2].

وما بين الأعوام 1956-1958 يعود الشاعر إلى القاهرة للعمل في الصحافة، يسافر بعدها إلى السودان مرة أخر ى للعمل في الصحافة السودانية، ويتولى رئاسة تحرير عدة صحف سودانية في الفترة ما بين 1958-1964، ليعود إلى القاهرة بعد ذلك إذ قامت انتفاضة أكتوبر في 1964/10/21، ويعلل ذلك لخلافات بينه وبين نظام عبود العسكري[3].

وفي القاهرة يعمل شاعرنا في الصحافة المصرية، وفي إ ذاعة (ركن السودان) المصرية أيضا ثم خبيرا بجامعة الدول العربية في القاهرة وذلك بين أعوام 1964-1967م[4].

وفي عام 1969 يعود الشاعر إلى السودان، ثم يسافر بعد ذلك إلى بيروت لحضور مهرجان الأخطل الصغير [5]. وفي بيروت يلتحق الشاعر بمجلة (الأسبوع العربي) و(الديار) يبعد بعد ذلك بأمر من السيد سليمان فرنجية سنة 1974م، حيث سافر إلى دمشق أواخر عام 1974م، ومن دمشق إلى ليبيا حيث تتوثق صلته بقائد الثورة الليبية عام 1975م، الذي قرر إعادة الجنسية الليبية للشاعر، جنسية والدهِ الموروثةِ عن أجداده "الفواتير" وهو العام الذي سحبت منه الجنسية السودانية لأسبابٍ

---

(1) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص41.

(2) صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، السابق، ص13.

(3) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص41.

(4) م . س، ص42.

(5) م . س، ص42.

سياسية؛ ليعين بعد ذلك مستشارا للسفارة الليبية في إيطاليا سنة 1976، واستمر ذلك حتى 1981م (خمس سنوات ونصف) ثم نقل إلى بيروت مستشاراً في سفارة ليبيا ببيروت، وأمينا فيما بعد –وذلك في سنتي 1981-1982م وقت دخول القوات الإسرائيلية إلى لبنان واحتلال بيروت عام 1982م وما رافق ذلك من مذابح ومنها "صبرا وشاتيلا"[1].

ومن بيروت يغادر شاعرنا إلى طرابلس عام 1982م، فيوغسلافيا، حيث أمضى حوالي ستة أشهر فيها في منطقة (دبرفنيك) أجمل بقاع الأرض[2]، وفي العام 1983كان الشاعر يقدم برنامجا ثقافيا حمل اسم (خواطر الأقلام) في إذاعة صوت لبنان فتحدث عن (لي يو) الخالد المنبوذ على الأرض، شاعر العبقرية الصينية والعنيفة، وتحدث عن حصان طروادة، والجمالية واللذة وغيرهما من الحلقات التي تنبئ عن ثقافة ودراية وإحاطة بكل جوانب الإبداع والثقافة [3]، ليعين بعد ذلك مستشارا للسفارة الليبية في المغرب بمكتب الأخوة العربي الليبي المغربي) بقي هناك إحدى عشرة سنة من سنة 1986-1997م، ليعود إلى القاهرة سنة 1997م ليعمل وزيراً مفوضاً ومستشاراً لسفارة ليبيا بأختها مصر[4].

لا شك في أن هذه المسيرة العملية، المكتنزة بأحداثها، المزدحمة بألوانها كانت باعثا قويا على تفجير طاقات الشاعر الإبداعية، فتفتقت صرخاته لتخرج بثياب مختلفة الألوان فهذه القصيدة ذات بعد أفريقي وتلك عربي، وأخرى تحمل الهم الإنساني، وهذا كله زاد في ثراء التجربة الشعرية، وتعدد أصواتها ومناخاتها ..... ومع ذلك بقي الفيتوري أسير مآلاته، متشبثا برؤاه الحالمة، وحقه التاريخي المشروع في أن يقول كلمته ضمن سياقه الوجودي.

والفيتوري تتنازعه اتجاهات عدة وهذه الاتجاهات هي محاور، ارتكز عليها الشاعر، وعبّر عنها تعبيراً صادقاً في أشعاره وكانت مكوناً أساسياً في بناء

(1) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص42-43.
(2) م . س، ص43.
(3) صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، السابق، ص113 وما بعدها.
(4) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص43.

شخصيته، فنراه يخلص منها ويعود إ ليها، فهي التي يبصر من خلالها العالم، ليرسم غداً أفضل لواقع مأزوم.

وسنقف هنا قبالة ثلاث محطات مهمة تصدفنا في كل كلمة نطق بها الفيتوري (أفريقيا، العروبة، البعد الصوفي). أفريقيا المشهد الذي استوقف الشاعر طويلا، إنها محنة الإنسان الأفريقي المستعبد وتمرده ونضاله الباسل ضد المحتل الأبيض[1].

وتحمل معادلة السواد والبياض أسى مرحلة البدايات وجدته العجوز "زهــرة" لها كل الفضل في انبثاق صرخته الأفريقية، "هذه الجــدة العجــوز التــي أســرت واختطفت، رغم انتمائها إلى إحدى أهم القبائل الأفريقية ما بين الجنوب الســوداني وغربه وتحديدا منطقة بحر الغزال في قبيلة (القرعان) فهي الصوت الــذي انبثــق ليعبر عن آلام الإنسان الأفريقي .....كانت ابنة شيخ القبيلة .... وكــان أهلهــا فرساناً، وكانت صغيرة عمرها .تسع سنوات، خرجت لتأتي بالماء مع قريناتها ... وفجأة وجدت شخصا أسمته (الجلابي). قالت:جاء أحــد (الجلابــة) ثــم خطفنــي وأردفني وراءه ثم أهداني وهنا وأمام هذه القصة نجد الشاعر يقف على صراط مــا بين الحرية والعبودية ....هذه الجدة المستعبدة ....والجد تاجر رقيق .... ومن يقــرأ الأحداث ويعايشها ويحصد زرعها هو طفل صغير لا يعرف معنــى العبوديــة ولا معنى الحرية.... إنها هذه السيدة بذرت بذرة نارية أشعلت روح الشاعر "، كان ذلك من حديث أفضى به الشاعر للوطن الثقافي وحاوره في الدوحة خالد عبد اللطيف.

فكان أن عبّر الشاعر عن إفريقيته وكان من هؤلاء الشعراء السودانيين الذين حركوا ركود القصيدة العربية، وملأوها بالغضب، والنــار، والتمــر د، مبتــدئين، ثورتهم من واقعهم الحزين، إن هذه الموجات صبت في الغالب في نهر كبير اســمه (أفريقيا)، وأصبحت أفريقيا عند الفيتوري معادلا لمعاناته، وقناعاً يستطيع من ورائه أن يصرخ، وأن يثور، بل وأن يحقد، وأن يتحدى [2]، وأصبح الحنين ليس للســودان

---

(1) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص8.

(2) بدوي (عبده): الشعر في السودان، عالم المعرفة، الكويت، 1981، ص218.

وإنما للقارة الأفريقية ككل، باعتبارها قد أصبحت رؤيا تحررية له، يحاول أن يخلع عليها صراعه النفسي، وأن يتخلص في الوقت نفسه من أزماته الباطنية[1].

ونجد صلاح فضل يعبر عن ذلك المد الأفريقي تعبيراً وافياً حينما يقول : "كان انبثاق شعرية محمد الفيتوري الفتية مذهلا في نهاية الخمسينات حيث عبر بعرامة فائقة عن طاقة التحرر الأفريقي، في اتساق عجيب مع الخطاب القومي المعاصر لها، أنشد أغاني الأيديولوجيا الصاعدة حينئذ وهو يمثل إحدى الذرى الشابة في مدها الجسور"[2].

وربما يجد البعض في صرخات الفيتوري الأفريقية وجهاً آخرَ غير معلن، على سبيل المفارقة، فهو ينادي بالأفريقية في الوقت الذي يحاول أن يخلع ثوبه الأفريقي متنكرا له؛ لأنه ثوب العبودية والقهر، ويغذي فيه صرخة جدته العجوز "زهرة"، وعلى النقيض من ذلك يذهب البعض الآخر إلى أن الفيتوري كان "رد فعل عنيف على الاتجاه الذي كان ينزع إلى إنكار العنصر الأفريقي في الكينونة السودانية"[3].

والفيتوري بهذه الصرخات الأفريقية، أراد أن يكون محاميا لقارته السوداء، وناطقا باسم الأفارقة العرب الذين يشكلون ثلثي السكان في الوطن العربي، فعبر في دواوينه الثلاثة الأولى عن ذلك أحسن تعبير [4]، وهو أول من غنى في العربية - لأفريقيا التي رآها كلها وطنه وبلاده في رؤية فريدة، كأنما أطل على العالم (بعقد اجتماعي) جديد بينه وبين قارته حين أحسها تسري في دمه، ويستنشقها هواء وحياة، وتاريخاً[5].

---

(1) بدوي، الشعر في السودان، السابق، ص181.

(2) فضل (صلاح): نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص56.

(3) النويهي (محمد): الاتجاهات الشعرية في السودان، ط جامعة الدول العربية، القاهرة، 1957، ص149.

(4) فضل، نبرات الخطاب، م . س، ص56.

(5) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص12.

وعلاقة الحرية بالرؤية الأفريقية شديدة الالتحام، بل إنها قضية واحدة يتماهى الشاعر بها، وتذوب ذاته الصغيرة في ذات أكبر هي الذات الأفريقية، إن القضية تبدأ بحرية أفريقيا لتنتهي بحرية الإنسان، وكرامة الإنسان في كل أرض وزمان(1).

وتحت هذا الإلحاح (النزعة الأفريقية) بقي الفيتوري أسيراً لمعصم النزعة الأفريقية ردحاً غير قليل من الزمن، فالواقع الاجتماعي، يحتم على الإنسان الانسياق ضمن تيار المجتمع، إذا ما علمنا أن المبدع وإبداعه هو ثمرة ذلك المجتمع، وبالتالي يكون الأدب بشقيه، الشعر والنثر انعكاساً طبيعياً، ومرآة صادقة لما يعتور المجتمع من تغيرات واضطرابات، ولكن ما يجلب الانتباه أَن المجتمع الذي يعبر عنه الشاعر هو المجتمع الأفريقي في حالة من الامتزاج والتماهي لا تتأتى إلا لذي لب يستشف الواقع ويستوعبه برؤية معجزة . فالسودان التي شهدت البدايات الأولى للشاعر، وليبيا التي شهدت منبت الشاعر الأصلي، ومصر التي تلقى فيها ثقافته والتي أبصر العالم من خلالها كلها أبجديات تصب في نهر عظيم اسمه أفريقيا، وأمر آخر من الأهمية بمكان حصره عند الحديث عن أفريقيته (عقدة اللون) التي لاحقت الشاعر مرارا، حتى ليهيأ للمرء أن دفاع الشاعر عن أفريقيته، إنما هو على سبيل المفارقة التهكمية، فهي حالة من جلدالذات وسؤال كبير يطرحه الشاعر، إذا كنت يا أفر يقيا، أمي التي ولدتني، فلماذا تلديني أسودَ، كالشامة وسط جسد أبيض يسيطر، ويهيمن، ويتحكم، ويرسم وينفذ؟!

والوقفة الأخرى التي سنقف قبالتها وهي المحطة التي تشدنا نحوها هي الانعطافة العربية التي وقف الشاعر طويلاً يعيد تشكيل الواقع ويهندس الكلمات لتلامس برؤاها الـ حالمة وجدان العربي حيثما كان موقعه، ومع ذلك فهو المتفلت من أزمنة الرتابة العربيَّة حيث لا يحفل كثيراً بتحديد الجنسية التي ينتمي إليها فهو شاعر وحسب ويكفيه ذلك.

إن الامتداد العربي يشكل اتجاهاً آخر في شعر الفيتوري الخارج من رحم المعاناة الأفريقية، لينغرس في واقع آخر أكثر إيلاماً إنه الواقع العربي المشوب بالخذلان، والتمزق، والهزيمة فالأجساد متقطعة، مُتبعثرة، مسكونة في بقاع متآلفة

---

(1) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص27.

حالاً، متخالفة قلباً، وحالة أخرى يستنطقها الشاعر ويستحضـــرها فـــي حالـــة مـــن التداعي المستمر والطويل، من أفريقيا التي تجثم على مساحة شاسعة مـــن الأرض، ولكنها متقطعة الأوصال مبتورة الساق، ومقطوعة الأيدي، ومتخرسة الألسن، إلـــى حالة مشابهة حالة الوطن العربي، وقد عبث الخراب بمدنها، وتسرب إلى أفكارهـــا فنسي العربي عروبته، وصار يمشي في طريق لا نهاية له، على غير هدى.

تتنازع الشاعر ثلاث جنسيات : السودانية، الليبية، المصرية، فقد احتفت بـــه الأوساط في بعض أقطار الوطن العربي بوصفه الشاعر السوداني، وتناولته بحوث الأدب في هذا الإطار واحتفت به الصحافة اللبنانية بوصفه الشاعر الليبي، ولأنه أقام في طفولته وصباه وشبابه في مصر وعمل فيها فترة صـــحفياً، ومـــذيعاً، وخبيـــراً إعلاميا بالجامعة بالإضافة إلى البيئـــة المصـــرية والنشـــأة الشـــعبية فـــي مصـــر بالإسكندرية، قرى كفر الدوار؛ وعلى ذلك، قد يكون الحكم عند البعض على قلـــتهم أنه مصري[1].

ونرى الفيتوري يتغنى في شعره بأقطار الوطن العربي، ويقف طويلاً عنـــد بعضها بتركيز كبير لعله كان يرى من خلالها انعكاساً للحالة العربية، وهذه الأقطار هي: ليبيا في (ثورة عمر المختار)، مصر في (أغاني أفريقيا)، والسودان في (رسالة إلى الخرطوم)، و(أغنية إلى السودان)، و(حصار الشعب) والجزائر في (رسالة إلى جميلة)، وفلسطين في (مقاطع فلسطينية)، وسورية في (دمشـــق وعاشـــق الأميـــرة الجبلية)، والعراق في (مقام في مقام العراق) ولبنان في (طرباي) والمغـــرب فـــي (شرق الشمس غرب القمر).

إذن، أفريقيا، كانت الحلقة الأولى في انبعاثات الشاعر الثورية، وكان الوطن العربي الانبعاثة الثانية، حيث عبر عن الحاضر العربي، مستدعياً الماضي المشرق في حضرة الحاضر المهزوم والمخنوق.

وإذا ما عرجنا نحو أفق آخر من آفاق حياته، وهو الجانب الصـــوفي، فإننـــا أمام تجربته الصوفية ومدى تأثره بها، وحينما نستعرض هذا المحور الهـــام عنـــد الفيتوري نتساءل معاً، هل عبّر الفيتوري بشعريته عن تجربة شـــعرية أم صـــوفية،

---

(1) الشطي، شعر محمد الفيتوري، السابق، ص53-54.

فموقف المبدع يمتاز من موقف الـ صوفي من حيث تتجه تجربة الشاعر نحو إثـــراء الوجود الحسي، بينما تتجه تجربة الصوفية إلى تحقيق الفناء في المطلق"[1].

وأرى أن الفيتوري تحرك ضمن حدود الصورة الرمزية، والصورة إذا كانت تعبر عن تجربة روحية خالصة تحتاج إلى "أسلوب من تقنيات التعبير اللغوي مغاير للمسار العادي المنطقي المجرد للغة"[2].

والفيتوري صاحب تجربة صوفية غنية، فهو ابنٌ لأبٍ صوفي وهـــو خليفـــة خلفاء الطريقة الأسمرية، الشاذلية، ويبدو أن شاعرنا قد تعلق بالصوفية مبكراً منذ أن كان طفلاً صغيراً، وهو يعبر عن ذلك من خلال تصريح لـــه ورد فـــي تضـــاعيف جريدة القدس في (2003/1/25) حيث يقول: "ومنذ دب الوعي في وجداني، وبدأت أدرك معنى بعض الكلمات التي كان يرددها والدي ليلاً مـــع زواره، مـــن أدعيـــة وأوراد وترانيم دينية، تعلقت بما أسمع، وبدأت أفكر تفكيراً عميقاً لدرجة أني تركت أقراني في اللعب، وأنا طفل؛ لأنضم إلى رفاق أبي، فـــي فنـــاء البيـــت مســـتمعاً، ومستمتعاً بآيات الذكر الحكيم، والتواشيح الصوفية والأوراد والقصص الدينية".

بيد أننا نجد الفيتوري، المتعلق بصوفيته يسخر هذه التجربة في خدمة النص الشعري، بمعنى أن الفيتوري قد مزج بين التجربتين الصوفية والفنيـــة، ذلـــك لأن التجربة الفنية تنتج وجوداً يوازي الوجود المادي ويثريـــه، بينمـــا تكـــون التجربـــة الصوفية حالة الفناء التي ينعدم فيها الوجود المادي، من بدايتها إلى نهايتها[3].

والفيتوري لم يكن أبداً خارج هذا الحوار الذي أدرناه، عندما تحـــدثنا عـــن الفروق البيّنة بين التجربتين الصوفية والشعرية، فنراه يتنبه إلـــى هـــذه الملاحظـــة الدقيقة، مما يضعنا أمام حقيقة مؤداها أن شاعرنا صاحب ثقافة كثيفة، وشعره يصدر من طاقات متدفقة لا تنضب، فهو سيل من العطاء، الواعي والمدرك، فنراه ينـــاقش قضية "صوفية الشاعر" أو "شاعرية الصوفي" وكأنه يعيد الحديث الســـابق، عنـــدما

---

(1) البطل (علي): الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن 2 هـــ، دار الأنـــدلس، 1980، ص20.

(2) عوض (ريتا): بنية القصيدة الجاهلية، دار الأدب، بيروت، 1992، ص71.

(3) البطل، الصورة في الشعر العربي، السابق، ص20.

تحدثنا عن "رمزية الصورة" فصوفية الشاعر ليست الانجذاب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة، والأحاسيس التجريدية، إننا إزاء صوفية متمردة، تخلق من الموجود كائناً جديداً بثوب جديد يلامس احتياجات الواقع برؤية أعمق وقيم أعلى، وفي لقاء له مع جريدة البيان الثقافي الإماراتية 17-مارس-2002 العدد 114، يفضي بالتصريح التالي : "كما قلت والدي كان من كبار رجال الصوفية، وقد عانيتها طفلاً وصبياً وحفظت القرآن كله عن ظهر قلب في تلك الفترة، لذلك فإن لجوئي إلى الصوفية ليس لجوءاً ثقافياً أو فلسفياً أو فنياً، لمجرد البحث عن أفق جديد، إن صوفية الشاعر أو شاعرية الـ صوفي، الذي أتكلم عنه، موقف إنساني إيجابي واعٍ مدرك وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة، والأحاسيس التجريدية العمياء، إنه الصوفي الثوري، وليس أبداً ذلك الصوفي التقليدي المتهالك المهزوم، وقد عبرت عن الظاهرة الصوفية كما أراها من خلال مجموع تي الشعرية... معزوفة لدرويش متجول". ويبهرنا الشاعر في تصويره لبدايات العلاقة بينه وبين صوفيته فنستشعرهُ تصويراً فنياً بارعاً وليس تعبيراً تجريدياً، إننا نستطيع أن نستخرج مجموعة من الصور الفنية الرائقة وهو يصف لنا بشعرية عالية، اللقاء الأول وكأنه لقاء الحبيـ ب بحبيبته. "في بيت ذلك الرجل الذي يتقمصني الآن، كنت أتلصص صغيراً متطلعاً بعينين طفوليتين، متقرباً بملايين الحواس، المتشوقة مستغرقاً في أوزان دفه، وإيقاعاته العنيفة، وصوته الهادر المتهدج، وهو يردد مدائحه الصوفية، بينما المباخر، تنفث روائحها وأبخرتها العطرية ، مغطية أطراف البيارق الخضراء ووجوه المريدين، المتحلِّقين من حوله"[1].

ونلمس الأثر الصوفي في مواطن عدة من أعماله الشعرية، وحتى خروجه عن إطار العقيدة الصوفية لا يلغي ما يعتلق برؤيته الفكرية من آثار الصوفية الساكنة في دواخله، ففي العديد من قصائده تلقانا لمحا ته الصوفية أو راياته، وبيارقه وطبوله وتغشانا أحيانا عطور بخوره فيما يمكن أن نطلق عليه (الحس الصوفي) لدى الشاعر[2].

---

(1) صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، م . س، ص219.

(2) الشطي، شعر محمد الفيتوري المحتوى والفن، م . س، ص86.

وبعد هذا العرض المتعجل لهذه المحـــاور الثلاثـــة "الأفريقـــي، والعربـــي والصوفي" نتساءل عن الوجهة الثقافية للشاعر، ودور الثقافة في وجـــود الشـــاعر، يقول الفيتوري: "إذا كانت الموهبة هي نقطة انطلاق الفنان نحو العطاء، فإن الثقافة وحدها ضمان استمرار هذا العطاء ومصدر قوته وتجدد أفكاره، غير أني أضـــيف رافدا آخر لا يقل أهمية وهو مدى مسافة اقتراب الفنان وابتعاده عن الناس... مـــدى التحاقه بهم أو انعزاله عنهم .... مدى قدرته على أن يحتفظ بشخصيته الذاتية، بينمـــا يكون مطالبا في نفس الوقت بأن تكون هذه الشخصية متفاعلة إلى حد الذوبان فـــي شخصية الجماهير، وأن يكون الشاعر بحاجة والفنـــان بوجـــه عـــام، مثقفـــا أمـــر ضروري، وأن يكون مثقفا بالمعنى الأعمق إذا ما اقتصرت اهتماماته على جانـــب واحد من جوانب الفكر والأدب أو الفنون"[1].

ولكن هذه القرابة اللصيقة التي يشترطها الفيتـــوري لا تعنـــي بحـــال مـــن الأحوال السطحية أو المباشرة، لقد عبر الفيتوري عـــن همـــوم قبيلتيـــه "العربيـــة" و"الأفريقية" ولكنه كان مضطراً للاستعانة بالطرق الفنية غير المباشرة فنراه يتقمص دور "بيدبا" مقابلاً لرأس السلطة "الصادق المهدي" الذي لم يذكره صراحة فاستعاض عنه "بدبشليم" فنراه يهرب من المباشرة إلى التورية أو الأقنعة أو المواربـــة، فهـــي "تمنح الشاعر مجالا للتعبير، ليفصح عن أفكاره على نحو فني يبعد القصـــيدة عـــن المباشرة أو السطحية من جهة وينأى بالشاعـ ـر عن أن يكـــون عرضـــة لـــلأذى أو الملاحقة[2]. إن طبيعة المرحلة التي عبر عنها الفيتوري هي طبيعة، قلقة ومتـــوترة، وتفرض قيودا تكبل حرية الكلمة التي أرادها الله حرة، تعبر عـــن الـــنفس بصـــدق وأمانة، فلذلك يتحول الأنبياء بنظر رموز السلطة إلى آثمـــين، ونجـــد فـــي شـــعر الفيتوري صدىً قوياً لهذه الفكرة، إنه عالم يكتنفه التناقض، ويعمه الاحتجاج، وتتسع فيه ثغرات الخراب، وتؤطره المدنية، بهالة من القوانين والأنظمة التي تحـــد مـــن

---

(1) صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، م . س، ص136-137.

(2) حداد (علي): أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط دار الشـــؤون الثقافيـــة العامـــة، بغداد، 1986، ص76.

حرية الإنسان، وتكبل توقه إلى معانقة طبيعته السمحة [1]، إذن الانطلاقة من داخل المعاناة ولكنها انطلاقة حبيسة لقيود المد نية، فكانت الحاجة ملحة للخروج من هذه المدنيَّة الآثمة عند الكثيرين من شعراء الحداثة.

والفيتوري الشاهد الأفريقي، ممن لا يدينون الماضي، وإنما يدينون تعهر الماضي بين يدي السادة في الحاضر، فهو ابن السودان، صاحب الإرث المجيد هذا الإرث الذي يمر بمرحلة الاستلاب و الطمس والتغييب والشاعر السوداني "كما يتمتع بواقع خاص وتراث خاص، يتمتع بكثير من القلق والشك والخوف والتردد "[2]. وكل ذلك كان انعكاسا طبيعيا لواقع متذبذب سياسيا واقتصاديا واجتماعيا.

إن العودة إلى تراث الأمة واستلهام رموزها وكنوزها وذخائرها، كانت عودة حتميَّة، لبث الحياة في جسد قد أصابه الهزال وروح تملكها الانكسار والانحناء "إن شعرنا العربي لن يستطيع أن يثبت وجوده، ويحقق أصالته إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أن انبتات الشعر عن تراثه إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت"[3].

لم يكن الفيتوري منبتا عن التراث، على العكس من ذلك فهو يرى نفسه "أحد الورثة الشرعيين القلائل لذلك التراث "[4]. ويضيف "وأقول ذلك بكل تواضع لقد تربيت في حضن الشعر العربي القديم جدا، يعني فترة الصعاليك، فترة الجاهلية التي تلتها، ثم عصور الشعر التالية، هناك شد عراء أثيرون لدي، جلست طويلاً في حضرتهم والتقيت بهم، وأنا خاشع أشير إلى الشاعر العظيم، أبي الطيب المتنبي وأرفض كل ما قاله النقاد حوله أنه كان شاعر مداحاً"[5].

---

(1) شكري (غالي): التراث والثورة، ط دار الطليعة، بيروت، 1979، ص175.

(2) بدوي، الشعر في السودان، م . س، ص9.

(3) زايد (علي عشري): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1978، ص58.

(4) صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، م . س، ص186.

(5) م . س، نفسه، ص186.

إن مهمة الشاعر هي استحضار الماضي وإعادة تشكيله وصياغته، ليكون حاضراً بديلاً في محاولة لتحريك الدماء التي تخثرت، واعتادت الرتابة والترديد، وإن رفض القديم لمجرد أنه قديم فكرة عقيمة، القديم قد يكون في كثير من الأحوال، أحسن حالا من الحاضر المتخثر وفي هذا يقول الفيتوري : "لا أرفض القديم لمجرد أنه قديم، فهو تراث وكل تراث مزيج من السلبيات والإيجابيات وموقفي منه دائما هو نفض الغبار عن الجوهر الإيجابي فيه واستبعاد كل ما هو سلبي ومضاد لحركة الواقع[1].

وصلة الشاعر بتراثه "تبادلية" إذ إن انفصام الشاعر عن تراثه يجعله في حلقة منعزلة تنأى به عن التواصل مع الماضي، وينبغي هنا التنويه إلى أن الموقف من التراث يأتي على ضربين هما: الموقف الفكري والموقف الشعري، وأن التراث نوعان: التراث الشعري بخاصة والتراث الحضاري بعامة[2].

والتراث على أهميته القصوى لا يعني الانغلاق والتغلغل والانكفاء والتمترس، بل علينا استلهام التراث ليكون دافعا للأمام وليس عاملا على التقوقع والجمود، فمن العسير على الشاعر أن يتجرد كليا من التراث، لأن الشاعر العظيم، هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفا إليه شيئا جديداً[3].

وتجاوز التراث هنا ليس بمعنى عدم الالتفات إليه أو تغييبه، أو عدم الاكتراث به بل الانصهار به، واستيعابه ثم تكون الانطلاقة بعد ذلك وهذا ما أراده (أدونيس) حين قال:"ينبغي التمييز في التراث بين مستويين : الغور والسطح، والسطح هنا يمثل الأفكار، المواقف، الأشكال، أما الغور فيمثل التفجر، التغير، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن تتجاوزه بل أن تنصهر فيه"[4].

---

(1) صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، م . س، ص207-208.

(2) عباس (إحسان): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط دار الشروق، عمان، الأردن، 1978، ص144.

(3) م . س، نفسه، ص144.

(4) أدونيس (علي أحمد سعيد):زمن الشعر، ط 3، دار العودة، بيروت، 1983، ص250-251.

وبعد، فإن الإحاطة بكل ما يتصل بالفيتوري من مؤ   ثرات داخليـــة كانـــت أم خارجية، أمر في غاية الصعوبة، ذلك أن الشبكات المكونة لرؤية الشـــاعر تتـــداخل بشكل مشكل ومغر، وفي أحايين كثيرة، وحسبنا أننا ابتدأنا، علَّ هذه البدايـــة تكـــون عونا لنا في الولوج إلى قاع المحيط، مستدرين ما تستبطنه الآثار التـــي التصـــقت بجداريات الشاعر الرسام، وينبغي القول إن الشاعر يصور الأشياء تصويرا ماكرا، خادعا، وتبقى مسألة التأويل، والاستنتاج، والبسط قضية تقع على عاتق الدارسين.

الفصل الأول
الرموز التراثية

1.1 تمهيــد

يعد استخدام الرمز أداةً للتعبير، في الشعر الحديث من أكثر الظواهر الفنيّــة حضوراً ولفتاً للانتباه [1]، ومع بروز نزعة الحداثة، وسعي الفكــر الإنســاني فــي البحث عن وسائل جديدة للتعبير، دأبت اللغة الشعرية، تبحث لذاتها، عــن طرائــق ومفردات، وتشكيلات جديدة، وأصبحت اللغة الرامــزة، شــرطا حضــاريا وأحــد مقتضيات التطور والتحول، وأضحى الرمز الشعري أحد وسائل التعبير عن مقاصد التجربة الشعرية ومحمولاتها.

يقول ابن منظور في لسان العرب : "الرمز: تصويت خفي باللسان كــالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم اللفظ من غير إبانة بصوت، وقيل : الرمــز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيد وعين"[2]. والإشارة السابقة عن الرمز لا تبشر بمعرفة قديمة للرمز عند العرب بمعناه الحديث، وإن كان الشعر الصوفي يحمل تباشير البدايات الأولى، فهو تعبيــر عن الاندغام في الذات الإلهية وحلول فيها، ومع ذلك فالشعر الصوفي لم يدخل فــي الرمزية بمعناها الحديث، فهي تمثل رد فعل على الرومانسية التي اهتمت بتصــوير الأحاسيس الذاتية والأشواق المجنحة والاندماج بالطبيعة، والبرناسية التــي عنيــت بتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية منحوتة[3].

---

(1) إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويَّــة، ط 3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص195.

(2) ابن منظور أبو(الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) (ت711هـ) لسان العرب، ط . دار صادر، بيروت، م5، ص356. (مادة رمز).

(3) مطلوب (أحمد) الصورة في شعر الأخطل، ط دار الفكــر للنشــر والتوزيــع، عمــان، 1985م، ص57.

والرمز بمعناه الحديث لم يدخل في الشعر العربي إلا بعد الاتصال بأوروبا في نهاية القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين [1]، وحينما استخدم الأدباء العرب الرمز، عبروا عن أفكارهم بصورة محسوسة، فهم ليسوا رمزيين، وإنما استخدموا الرمز، إذ إن الرمزيين "يرون اللغة عاجزة عن التعبير عن مكنونات النفس إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"[2].

ويرتبط الرمز بمجالات وحقول شديدة الاختلاف، فقد ظهر كمصطلح في المنطق، وفي الرياضيات، وفي نظرية المعرفة، في علم الدلالات، وعلم الإشارات وله تاريخ طويل في عوالم اللاهوت، لأنه أحد مرادفات العقيدة، والطقوس والفنون الجميلة والشعر، ومن هنا ينبغي التمييز بين الرموز على اختلاف تشعباتها، فالرمز العلمي مثلاً "ليس إلا أداة تيسر الفكر وتشير إلى الأشياء"[3]، وتصبح اللغة هنا لغة (عمليَّة) في المقام الأوَّل، ولا تأخذ التمثيلات اللغوية التي هي مكونات اللغة، قيمةً مستقلةً بذاتها[4]، أمّا الرمز الأدبي فإنهُ، يتمرّد على الدلالة التواضعيّة –التوافقية- للمفردة، فتحمل مستوى رمزياً، أبعد مما ترمز إليه في إطارها السيميائي [5]، وهو حينئذٍ "تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية"[6].

---

(1) مطلوب، الصورة في شعر الأخطل، السابق، ص57.

(2) هلال (محمد غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، ط دار العودة، بيروت، 1987، ص418.

(3) ناصف (مصطفى)، الصورة الأدبية، ط 2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981م، ص153.

(4) العشيري (محمود أحمد)، الاتجاهات النقدية الحديثة، ط 2، مؤسسة ميريميت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2001م، ص25.

(5) الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل، دراسات، منشورات أمانة عمان، الأردن، 2001م، ص5.

(6) أحمد (محمد فتوح)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 3، دار المعارف، القاهرة، 1984م، ص203.

لا غرو أن مفهوم الرمز وسط هذه التأويلات قد أحـدث خلـلا واضـطرابا واضحين، إذ إن هناك علاقة جدلية قائمة بين الرمز والقناع والأسطورة والصـورة وقد أورثت هذه العلاقة الجدلية صورة مشوشة للرمز في أذهان النقاد، وبدت هـذه الصورة مهشمة، لا حدود لها، وهذا ما نلمحه عند يونج مثلا حينما يقـو ل معرفـا الرمز: " وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنـة كتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يصعب ويستحيل تناوله في ذاته ..."[1]، ونجد أدونيس يسير على الهدي نفسه تعينه لغتـه الشـاعرية وخياله المحلّق، تاركا القارئ يخوض في فضاء متسع لا حدود لـه، فهـو يقـول : "الرمز هي اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون فـي وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المقيم واندفاع صوب الجوهر "[2].وتبدو الصورة أكثر قربا لذهن المتلقي عندما يرتبط التعريف بتحديد ما يلامس جسد القصيدة، ويقترب مـن روحها، وهذا ما نجده عند شارل بودلير وهو من الشعراء الرمزيين فهو يـرى أن الرمز: "مجاز نوعا ما، يسعف الإنسان على فهم المثـال بالإشـارة إليـه وتمثيلـه وتمويهه في آن واحد"[3].

ومع أن لجوء الشاعر الحديث إلى هذا الشكل الجديد في نسج أبياته قد منحه حرية في الاختيار والحركة، وتخففا من الرتـابة في الوزن والقافيـة، وزاده قـدرة على خلق الصور والرموز، والتغلغل إلى ضروب الصراع في الحضارة الحديثة[4] إلا أنه لم يستطع أن يتجاوز التراث الشعري القديم إلا قليلاً[5].

---

(1) ناصف، الصورة الأدبية، م . س، ص153.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ط3، دار العودة، بيروت، 1983، ص239.

(3) حمدان (أمية)، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ط دار الرشيد للنشـر، بغـداد، 1981، ص24.

(4) عباس، اتجاهات الشعر، م . س، ص148.

(5) م . س، ص149.

وعلى الرغم من أن الإيحاء يتجاوز الأبعاد المعجمية للنص، ليحقق دلالة أبعد عما هو مألوف بين البشر لينجز بذلك المستوى الشعري للرمز، إذ إن البقاء في أسر الرمز اللغوي يقتل الإيحاء الذي تمت الإشارة إليه ، فعلى الشاعر أن لا ينقطع عن الدلالة المعجمية، لأنها تظل الهادي الذي يستعين به في الوصول إلى المدلول الجديد، فالرمز الشعري لا ينفصل عن التجربة الشعورية، أي أنه مرتبط بها أشد الارتباط، وبين الرمز الشعري والمرموز إليه علاقة تداخل وامتزاج[(1)].

ولما كان الحديث أصلا عن الرموز التراثية فيجدر بنا الوقوف على تعريف محدد للرموز التراثية، كونها مدار البحث، ونقطة الارتكاز، وبؤرة الحديث، وابتداءً ينبغي التسليم بأن التراث لا يعترف بالحدود، فهو لا يقف عند مرحلة تاريخية بعينها، فالتراث كل ما هو متوارثٌ مكتوبٌ أو شفويٌّ، سواءً أكان هذا التراث تاريخيا، أم دينيا، أم صوفيا، أم فلكلوريا، وتوارثته الأجيال [(2)]، وفي حدود هذا المفهوم فإن وقوف الشعراء عند التراث تقتضيه رؤاهم المعاصرة التي تستلهم الماضي ليكتسب دلاليا أبعادا إيحائية، تعبر عن الحاضر[(3)].

لقد حاول الشاعر العربي،أولا، إنعاش بعض الرموز الجاهزة، فبعث نكهته الشخصية فيها، ويحدث أن تحصل المواجهة بين الشاعر وماضي الرمز أو ميراثه الراسخ من الدلالة، من جهة أخرى فالرموز التي وجدها الشاعر العربي محيطة به تخفي وراءها تاريخها الخاص[(4)].

وبالتالي، فإن توظيف الرموز التراثية، يعني إعادة استخدام الماضي من خلال صوره التي التصقت في ذاكرة الأجيال، وكانت انعكاساً لانتصاراتِ وكبواتهِ

---

(1) الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل، (دراسات)، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2001م، ص146.

(2) مبروك (مراد عبد الرحمن): العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، 1986، دار المعارف، ط1، ص9.

(3) م . س، ص58.

(4) العلاق (علي جعفر): في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص59.

وأحداثهِ ورجالهِ على أن الحمل لهذه المدلولات يكون بتعبير إيحائي يخــدم رؤيــة الشاعر المعاصرة.

وبهذا فإن تجربة الشاعر المطلة على تلك الينابيع الدائمة التدفق، تزداد نضجا وتكتسب أصالة، في حالة من التماهي مع موروث الإنسانية المتجــدد فــي نفــوس الأجيال؛ ونتيجة لذلك يخرج الشاعر من إطاره الضيق حبيس التجربة الشخصــية، لينغرس في تجربة أكبر، وأعمق، لذلك سعى الشعراء من وراء استحضارهم للرمز الشعري إلى تقديم وظيفة إشعاعيَّة في النّص، إذ إننا فور قراءتنا لهُ، نستدعي مــن ذاكرتنا ما يقترب من ظلالٍ وإنجازات ودلالات، وقد يتجاوز الأمر ذلك إلى مستوى استحضار مرحلة تاريخية كاملة مقترنة به.[1].

وسأعالج هذا الجانب (الرموز التراثية) من خلال تحقق الرموز التالية:

1. الرموز الدينية.
2. الرموز الأسطورية.
3. الرموز التاريخية.
4. الرموز الشعبية.
5. الرموز الصوفية.

2.1 الرموز الدينية:

يلحظ الباحث في شعر الفيتوري ازدحاما لافتا، للكثير من الرموز الدينية التي تختزنها الذاكرة الإنسانية، ويستحضرها العقل بكثير من الجلالة والمهابة، احتراما لأفعالها الحميدة التي قدمت للبشرية نماذج عُليا من الفعل الإنساني . ولأن الشــاعر يعايش الواقع برؤيته، فإنها حتما (أي الرؤية) ستصطبغ بتراكمات الأزمنة المندثرة، ذلك أن روح الشاعر روح مجنحة محلقة، تلتقط رزقها أنــى وجدتــه تســير فــي الردهات والمنارات، لتعلن زمن الولادة والنبوءة، وحينما تحط رحلها عند التــراث الديني فهي أمام "مصدر سخي من مصادر الإلهام الشعري"[2].

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، م . س.، ص75.

(2) زايد، استدعاء الشخصيات، م . س، ص95.

إن العودة للموروث الديني بشخصياته وأمكنته وحوادثه، إنما هي المعادلة التي تقتضيها حالة التوازن المتأتية من خلال حشو هذا الخواء بماضي الأمة المكتنز بالانتصارات فهي إذن حالة التوازن والانسجام والاتساق، وتشكيل يمثل رؤيةً يدعّمها الماضي بزئيره، وينتقصها الحاضر بأنينه ونقيقه.

وفي محاولة الشاعر للبحث عن البديل (المعادل النفسي) نلمح حقيقة الشاعر المتشبث بأردان الماضي، ذلك الماضي المتمثل "بصورة الإنسان الحر والمناضل الشريف والثائر الصلب، تعويضا عن نقص حضاري وحلم مفقود"[1].

3.1 الأنبياء:

لا شك أن هناك اقترانا بيّنا يجمع بين التجربتين، أو الرسالتين، فكلاهما (النبي والشاعر) يرنوان نحو الغد المشرق، ليرسما مستقبلا يموج بالرؤى التي تستنهض الواقع، ليصحو من كبوته وانحداره، وقد حكم منذ زمن بعيد على تلك الأمم التي لا تحترم نابهيها بالموت والزوال، فالأمة التي لا تحترم مشاعلها التي تنير دروبها هي أمة ميتة حتما، "وإذا كان الفكر الإنساني، هو الدليل على ارتقاء الأمم واستعلائها فإن ذلك لا يكون دون تلك العقول، التي تشغلها هموم الأوطان، إذ إن العقلية المخلصة، هي تلك التي تؤمن بهذا كله، وتشغل نفسها به، فإذا هي تعاني ما تعاني تلك الأوطان، وتصطلي بنيرانها وأوجاعها"[2].

وصيغة "الأنبياء" ترد في شعر الفيتوري (جمعا وإفرادا) في كثير من المواضِع، ويأتي الاستخدام استحقاقا لواقع تستقوي فيه فرضيات الهيمنة والغطرسة والبقاء والسيادة للأقوى، من هنا نرى الشاعر يتسلل إلى مخابئ ميراثه القديم (الديني على وجه الخصوص) ليغدو البديل الذي يشهره في وجه واقع يسوده السقوط والخذلان، فترد هذه الصيغة مخترقة دلالتها المعجمية أو الدينية الصرفة، لتبدأ حينها

---

(1) الرواشدة (سامح): شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، 1996، ص25.

(2) كيوان (عبدالمعطي): التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط 1، مكتبة النهضة المصرية . (المقدّمة).

سلطة اللغة الشعرية وذلك من خلال "عمليات تفجير هادفة تتغيّا إعادة تشكيل وترتيب آفاق اللغة وخصائصها"[1].

وفي قصيدة "عودة نبي" والتي كتبت في ذكرى "الشابي" نقرأ:

وعدت يا شابّي في ناظر الأعمى
وفي قلب الأصم القعيد
عدت نبيا كالنبيين
لو تدرك معناك عقول الوجود[2]

وهذه القصيدة تحاكي لغة الشابي الشعرية، فهي تحمل أحاسيس الشابي، وتتمرغ بعذاباته:

عذبة أنت كالطفولة كالأ حـ		ـلام كاللحن كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك كالليلة القمراء		كالورد كابتسام الوليد[3]

فنجد تعانقا وتآزرا بين مفردات كلا القصيدتين، والشابي ذلك المبدع الأفريقي أراد الفيتوري أن يرصد براعته، وتقديمه كنموذج متقدم، للتعبير عن آلام القارة السوداء، ليكون صوتها الثائر، رغم رومانسيته، ويوازي الشاعر هنا بين تجربتين ينهض بالأولى ويستدعي الثانية، يستدعي تجربة ماضية تمثل حالة مثالية تكاملية –هي النبوة- وهي لا تتأتى إلا لمن تتوافر فيه خصائص الإنسان المثالي ليكون نموذجا بشريا راقيا، والشاعر ينهل من هذه التجربة ومن سواها بما يخدم نصه الشعري، فهو بالنهاية ليس جغرافيا ولا مؤرخا، بل مصوراً ماكراً لحدث يلوكه مرة تلو الأخرى ثم يخرجه بهذا النسج البديع، وينهض بالتجربة الحاضرة التي تكمل معادلة المطابقة عند الشاعر، هي تجربة الشابي، بنداءاته الثائرة، ورفضه العنيف للسكون والاندثار والزوال، ولكن الفيتوري وهو المتفلت من أزمنة الرتابة، ينأى

---

(1) السيد (علاء الدين رمضان): ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ط منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص14.

(2) الديوان، م1، ص166.

(3) الشابي، أغاني الحياة، ج 1، تقديم وتحقيق، نورا لدين صمود، ط مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ص178.

برموزه عن السطحية والمباشرة، فالنبي القدوة هنا ورمز التكامل والتماثل يتحـــول ليرمز إلى جيل الثورة هناك فهم الفرسان القادمون عند الفجر، وفي موضـــع آخـــر وعلى سبيل المفارقة يرسم الشاعر صورة النبيين الآثمين، يقول الشاعر في قصيدة "أغنية حول الشمس":

فهي سحابة ترش الأرض بالنماء
وهي حمامة بيضاء
طارت ألف ميل
وهي هي العودة بعد وحشة الرحيل
وهي الوصية التي أوصى بها
جيل النبيين لهذا الجيل[(1)]

صدرت هذه القصيدة في مجموعة الذكريني يا أفريقيا "وأهديت إلى شـــهداء ثورة 21 اكتوبر الذين لم يموتوا أبدا، والقصيدة ذات إيقاع داخلي متســـارع، فتبـــدأ بالركض، الخيل تركض، السحاب يركض [(2)]، ذلك أن حالة التـــوق إلـــى الحريـــة والانعتاق لها مستلزماتها، وبالتالي فهي بحاجة إلى آليات لتحقيقها، فالركض يقتضي القوة، ومن هنا جاء ذكر الخيل، والحـ وافر وهي رموز قوة يدفع بها الشاعر كســـبيل للنجاة ومن هنا كانت ولادة النجوم والشموس [(3)] التي تقود بالمجمـــل إلـــى النصـــر –الحالة المنتظرة- وهذا النصر لا يتحقق إلا بقدوم الناصرين والثوار وهكذا تتسارع أحداث القصيدة، وتأتي وصية الأنبياء، فالحرب حمامة السلام وهـــي ا لعـــودة بعـــد الرحيل، فالحرب هنا لا تغدو نقيض السلم، مثلما أن العدل لـــيس نقـــيض الحكـــم، فالحرب والعدل هما أساسان تقوم عليهما مبادئ السلم والحكم، والسلام بهذا المفهوم لا يكون متاحا ما لم تكن قويا، فهادن عند قوة وحارب لضعف، وهذه الوصية تنبثق كعهد يختطه جيل الأنبياءجيل الثورة والتحرر والانتصار . وكمـــا يتضـــح، يمثـــل الأنبياء هنا خط الثورة، الخط الرافض للخنوع والاستسلام بكافة أشكاله واللفظـــة لا

---

(1) الديوان، م1، ص219.

(2) م . س، ص217.

(3) م . س، 217.

تغور بحيث تفقد صلتها، كليا بالماضي، فنقرأ قوله تعالى : (وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوّاً شَيَاطِينَ الإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُوراً وَلَوْ شَاء رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ) [1].

إن التركيب (جيل النبيين) يحمل إيحاءً غزيراً، فالجيل يعني فيما يعنيه، اتفاق مجموعة ما في وقت ما على قاعدة ما والنهوض بمشروعها والدفاع عن مبادئها، ذلكم هو الجيل الرافض جيل الأنبياء، الجيل المنطلق نحو الذرى بما يحملونه من طاقات تحررية رؤيوية، وإزاء ذلك يستغرق الواقع ممثلاً بجيله المهزوم في سبات عميق يصحو يوماً لينام دهراً.

ونزوع الشاعر إلى مصاف الأنبياء، نزوعٌ متكررٌ، ولعل مرد ذلك، إيمان الشاعر العميق بنبوته المرفوضة أولاً، وبنبوة شعراء جيله -الشعراء الأنبياء- وما لاقوه من رفض وتسفيه لمعتقداتهم ورؤاهم الحالمة، والنبوة كمبدأ هو رفض لواقع موجود والخروج به نحو قرار آخر، أكثر عدلا، كذلك هو الشعر الذي يعيد صياغة الواقع ليرسم وجها آخر لمستقبل أفضل، إنه السعي نحو الحياة الفضلى، حياة تشرئِبُّ ضوءاً وتتيرها الرؤى الجميلة، نتيجة لذلك نلحظ هذا التلازم الذي يكرره الفيتوري كثيرا في مظان عدة. ومن قصيدة بعنوان "الناقوس" نقرأ:

يا للهوان
لا يزال الزيف سيد الألوان
والشعراء
والأنبياء
غرباء
يجردون الضحكا
من البكاء
وينسجون حلم العنقاء
بينما العروش والأوثان

(1) الأنعام: آية 112.

تجرفها مكنسة الزمان
وقيصر القديم
صنم الأصنام
والسلطان
خادم الإسلام
أغلق باب قبره
ونام[1]

والقصيدة من مجموعة "اذكريني يا أفريقيا" وتبدأ بداية موحية من خلال العنوان الموضوع والذي يتداعى عبر الأسطر الشعرية التالية له، وكأننا أمام نصين أحدهما مختزل ومكثف والآخر توضيحي تفسيري فنحن على مقربة من المقولة القائلة:إنّ العنوان يشكل نصا موازيا "وما يؤديه العنوان حينما نبحث عن انسجام النص وسط حالة من التشتت الذي يخيم عليه في ظل غياب الكثير من عناصر الاتساق يصبح في غاية الأهمية فهو أحد مفاتيح النص حينما يستغلق على متلقيه.

فهل الناقوس المقصود هو الذي يدق ويرسم نصف دائرة من برج الكنيسة القديمة، أم تراه الخطر الذي يداهم الأمة السمراء . وفي هذه الغمرة، غمرة الخطر الذي يسيطر على الأمة، يشيع الخراب ويمد الليل يده ويرخي سدوله، عابثا بكل ما من شأنه إضاءة الطرقات، وإمارات السقوط تغشى القصيدة وتغلفها حتى ليبدو السقوط عنوانا آخر لهذه القصيدة، فبرج الكنيسة والعروش والأوثان والقياصرة وخدّام الإسلام، كلها أضحت في حسابات الزمن الماضي، ولم يعد لها فعل على أرض الواقع، ذلك الواقع المظلم الذي ينتظر البشارة المأمولة المرجوة من الشعراء والأنبياء وبنحو أدق من "الشعراء الأنبياء" فهم من يمتلكون القدرة على صناعة الحلم، وهم الذين سيستبدلون البكاء بالضحك، إن جيل الأنبياء الذي يلح عليه الشاعر هو جيل الثورة، الذي سيعيد الماضي المندثر، وفي ظل غياب رموز السلطة، بقيت أفريقيا، تواجه مصيرها في غياب من يرشدها، ورغم أن المتبقي لهذه الأمة بعد هذا

(1) الديوان، م1، ص224-225.

الضياع هو صوت أنبيائها، إلا أنه صوت غير مسموع، فالصوت المسموع هو صوت الإنسان المتجبّر وحسب:

ليس على الأرض سوى الإنسان
الطاغية.... العبد الأكبر
ما ثم إله يتجبر[1]
زمني يا أخت هواي حزين
صوت نبي..... وصراخ سجين[2]

ولنا وقفة خاصة مع قصيدة "غابة الموت" والتي أزاحت اللثام عن الواقع في المدينة التي تشع حضارة، ومع ذلك فهي قاتلة الأنبياء، إنها "نيويورك" بصورتها القبيحة الذميمة، ومع ذلك فهي أم، يتوجه إليها الأبناء، استجداء لمرضاتها.

ومهما تناؤا وراحوا يشيحون عنك
ستركض أرواحهم من بعيد إليك
لتدفن أوجهها من بعيد إليك
وتحنو عليك
وتجهش مخنوقة بالبكاء
لأنك أم، وإن كنت قاتلة الأنبياء[3]

والأنبياء هنا لم يعد لديهم ارتباط دلالي "معجمي" بالتاريخ الذي خرجوا من رحمه إلا من باب ضيِّق، فالنداء إلى مدينة نيويورك الأمريكية، التي بنت حضارتها، ومجدها على أكتاف الأفارقة الذين عمروها فاستعبدتهم، وحينما استعطفوها آذتهم، وعلى الرغم من ذلك لم يتسلل العقوق إلى نفوسهم الطاهرة، فأرواحهم ستأتي إليها حانية لأنها أمهم، وإن كانت أمّ اً، تقتل الأنبياء، كما فعلت وتفعل أمة يهود، فالأنبياء البناة والمكافحون والأطهار، يقدمون الإنجاز ولا يجنون

---

(1) الديوان، م1، ص366.

(2) م . س، ص371.

(3) م . س، ص443.

ثماره فالفعل لهم، والثمر لغيرهم، ومع ذلك فالليل ليلهم، ليـــل العبيـــد المتـــوجعين، المتوَّجين بإكليل الشوك وعذابات الأيام.

الليل
ليل العبيد المتوّجين.... العرايا
القابعين تماثيل
فوق أرض الخطايا
الآثمين.... النبيين[1]

وبهذا الاستحضار لصورة العبيد، يرصد الشاعر أبعاد المشهد بمفارقة تجلّي واقع أبناء أفريقيا، فهم البناة الذين يبحثون عن خلاص للأمة السمراء وســـط واقـــع تستبيح الخطايا أرضه وتسكن في أعماقه، ويقابل هذه الصورة، حكم التأثيم الصادر بحقهم، فهم الآثمون بنظر رموز السلطة، ومن يختط خطهم، لأنهم يحملـــون علـــى عاتقهم النهوض بمشاريع التحرر والانعتاق، لذلك نجد الشاعر يرصد مفارقة أخرى لابن أفريقيا ذلك الابن الغالي الذي يجزى بأن ينصب له تمثال يعبر عـــن صـــنيعه وإنجازه ولكن التركيب يوحي بالاستخفاف من ذلك التقدير المتمثل بنصب التمثـــال وكأن الصورة هنا تصطدم بواقع آخر لابن أفريقيا فهو العبـــد المتوجـــع العريـــان، فتلتقي الصور داخل ذلك المشهد المكثف لتبرز التضادات القائمة على المفارقة بين (البناء والابن الغالي من جهة والإثم والخادم من جهة أخرى).

ومما سبق يتضح أن الشاعر يستحضر "النبي" "الرمز" ويسقط عليـــه حالتـــه النفسية ويستتر داخل التجربة الماضية يقلبها وينهل مـــن معينهـــا، ليرســـم رؤيتـــه المعاصرة وتجربته الحاضرة . ولا يغيب عن الذهن ما تحمله نفـــس الشـــاعر مـــن سخط، ورفض لهذا الواقع المحموم، الذي تختلـ ـط فيه الأدوار، وتضطرب الموازين، ونتيجة لذلك نرى الشاعر يتكئ على المفارقة ليترك السؤال قائمـــا عـــن المعنـــى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى، "ليستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا

(1) الديوان، م1، ص114.

تنتهي من التفسيرات فكان[1] أن حاول الشاعر الخروج من واقعه ذلك الواقع الذي أورثه نعوت المخذول، والساقط والمشتت، والمرفوض، ليجد نفسه مزروعا وغائصا في تجربة بديلة علّها تكون نهاية للهزيمة والانكسار فكانت النبوة ذلك المرتع، وعندما يرتقي الشاعر إلى مصاف الأنبياء تبقى حقيقة أن الخط المستقيم وسط خطوط متعرجة، يغدو خطا أعوجَ، وحينما يبصر الشاعر الموجودات من حوله تتراءى له كلمى هزيمةً، فتتحول بنظره إلى تماثيل تعانق حلم النبوة، بل أنها أصبحت أنبياء، وحتى العقم أمسى نبوة.

4.1 عيسى عليه السلام:

تكتسب شخصية عيسى عليه السلام بعداً دلالياً لما تمتلكه في الحافظة الإنسانية من تقدير وإجلال، وهي تأخذ شرعيتها الدلالية من وجهتي النظر الدينية والإنسانية.

"لقد عاش المسيح بين الناس يتعرض لما يتعرضون له من مشقات تتعبهم وآلام تحزنهم، ومسرات تفرحهم، وكان ينفعل وتجيش نفسه بشتى العواطف والانفعالات التي يعرفها كل الناس "[2] من هنا ومن خلال هذا التشكل لهذه الشخصية غدت رافداً ثرّاً ارتكز عليه الشعراء، والملاحظ على هذه التوظيفات ذلك الخلط الواضح بين ما ورد في القرآن الكريم وما ورد في الأناجيل، فالنص القرآني لا لبس فيه، واضح جلي، يقول ربّ العزّة: (وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ)[3] ولأن المسيح هو رمز التضحية والفداء فإن الموت يتحول مسيحا، فالمسيح ما زال حيا بعد رفعه لم ينل منه الموت، وما لاقاه من ضنك ومتاعب، أصبح مجالا رحبا للشعراء يتداولونه بإلهام بديع، وتختزنه ذاكرة الجماعة بتقديس وتعظيم.

---

(1) شبَّانه (ناصر يوسف): المفارقة في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2000م، ص38.

(2) عبد الوهاب (أحمد)، النبوةالأنبياء في اليهودية والمسيحية والإسلام، ط 1، مكتبة وهبة، 1979، ص75.

(3) النساء: آية 157.

ومن المعروف أن عيسى عليه السلام، منحه الله القدرة على إبراء المرضى، وإحياء الموتى، كبراهين على صدق نبوته، ليهتدي القوم الظالمون وهذا المضــمون نجده في القرآن والإنجيل معا، وعودة المسيح إلى الأرض تمثل العدل ونفي الجور وإعادة الحق، ولكن العودة المأمولة، بحاجة لفعل جماعي كاستحقاق أولـــيّ لشــرط العودة.

لو أن عيسى عاد
لكان غطاها بثوبه
لو أن محمدا.......
لسل سيفه مهاجرا لربه(1)

إذن عودة عيسى هي عودة مأمولة وهي تمثل الأمان لهذه الأمة المتعريــة، فالبرد يقض مضاجعها، وهذا الجسد العاري، بحاجة لمــن يســتر عورتــه، وكــذا العودات المأمولة كهجرة الرسول –محمد- صلى الله عليه وسلم.

أما حكاية الصلب والموت، فهي تعتمد على نصوص إنجيلية (2)، فتورد القصة كما تروى في الأناجيل، أن عيسى بعد أن ألقي القبض عليه حمل صليبه (3) فمشى به في درب الآلام بالقدس، نحو المكان المخصص للصلب حيث نفذ فيه الحكم، ووضع على رأسه إكليل الشوك (4)إمعانا في السخرية، و يبدو أن لحادثة الصلب أثراً كبيــراً في وجدان الشعراء وباتت شخصية عيسى رمزا للفداء والشهادة وتقديم الروح افتداءً للرسالة، ففي قصيدة "إلى غسان كنفاني" المناضل الفلسطيني نقرأ:

انظر...... انظر
لقد صلبوك على صخرة الانحناء

---

(1) الديوان، م1، ص597-598.

(2) قوشاقجي (بولس)، الدليل في انسجام الأناجيل، ط مطبعة الضــاد، 1967، ص370 ومــا بعدها.

(3) م .س، نفسه، ص 367 (الحاشية)وانظر دانيال رو بس، يسوع في زمانه، ترجمة حبيــب باشا البولسي،المنشورات العربية، جونيا، لبنان، ص449.

(4) الدليل، م . س، 362.

انظر..... انظر
فما فتئت ذاتك الأبدية
تكتب قائمة الشهداء(1)

يتوجه الشاعر بخطابه إلى غسان كنفاني، وبدهشة يطلب منه النظر في سر تجربته الذاتية، مستخدما صيغة الأمر: انظر، وبتكرار الفعل، انظر ... انظر، يخرج الأمر لمعنى بلاغي هو التهكم، من أولئك الغزاة، الجناة، الذين يكررون أفعال قوم المسيح، بظنهم أ نهم قد صلبوه ولقد، حينما يستخدم مع الفعل الماضي إنما يفيد التحقيق والتوكيد، إذن القوم في حالة تيقن من أنهم قد صلبوه، والمكان المخصص للصلب كما يورد الفيتوري هو صخرة الانحناء، وهنا تبرز المفارقة الناجمة عن انحناء الصخرة والتي نعهدها صامدة راسخة والانحناء على هذا النحو يوحي بالهزال والتقدم في العمر أو الخنوع المرتبط بالظروف المحيطة والتي تمارس شتى أنواع الضغط على كل الصامدين فحتى الصخرة لا تنجو من محاولات التهذيب والتطويع والتركيع، فقد أفلح الشاعر في إعطائنا صورة موحية يتبدى فيها الظلم بأقسى صوره، وبعد ذلك يعيد الشاعر استخدام الفعل الآمر، انظر .... انظر... لقد هيئ لهم ذلك، وها هي ذاتك، أبدية، سرمدية، ما زالت ترسم الطريق لمواكب الشهداء ويبدو أن الحالة التي يعبر عنها الشاعر، حالة مظلمة، مما يقف حائلا في وجه عودة "يسوع" إن عودته لها مقتضيات، وبما أن هذه المقتضيات غير متوفرة، فإن يسوع يرجع من حيث أتى تعبيرا عن حالة الرفض لما هو قائم.

لقد عاد المسيح إلى بيروت، حيث تحاصره حقيقة المتناقضات فيرى بيروت بين فقر وغنى بين من أعطته وإن كان لا يستحق، وبين من حرمته وإن كان مستحقا، حتى إنه (أي الشاعر) شبه بيروت بعجوز وهو ما نشاهده كثيرا عندما يصطدم الشاعر بالمدينة فإما أن يتقبلها على علاتها، وإما أن يضع بينه وبينها حاجزا، ويعود المسيح، فيجد ما يجد فإذا بخبز المسيح ليس خبزه، ولا الأديان أديانه، وهو هنا يعبر عن الواقعين : الاجتماعي والسياسي، الممزقين اللذين يسيطران

(1) الديوان، م1، ص105.

على بيروت، لذلك فإن المسيح يرحل، وهي حالة رفض لهذه المآلات التـــي ألمّــت ببيروت.

نقشوا اسمك في شفتي...
وكانت بيروت الغجرية معشبة القدمينْ
يستلقي معظمها الوحشي كسولا
....
بيروت عجوز تلبس زينتها
في كل مساء
لكلاب الصيد... وللغرباءْ
أما نحن الفقراء!
....
ويطل يسوع ......
الثلج يغطي بردته البيضاء:
ها أنت أتيتْ
غريبا يقطر وجهك حزنا
حيث مشيت
مسيرة ألفيْ عام
لا خبزك أنت ولا ملح الأديان
الحق أقول...
الخالق والمأساة، هو الإنسان
ويغيب يسوع(1)

ويرتبط بشخصية "يسوع" بعض الرموز الأخرى وهي رموز ذات صلة وثيقـــة بحياة "يسوع" مثل "الاثني عشر" وهم تلامذته الذين لاحت وجوههم، في الأفق حينمـــا

---

(1) الديوان، م1، ص456-459.

عكف علىالعودة ولكنهم فجعوا وقد اهترأت الأسفار وأن العالم لم يعد العالم [1] ويطلب منهم المسيح العودة إلى المغارةو(علمنا أنها لأصحاب الكهف) فـــلا يتمكنـــون مـــن المكوث لوجود يهوذا الخائن[2].

وتترد ظاهرة الصلب كثيرا عند الفيتوري، فهو نظير الحرية والانعتاق، وهو السلم نحولحياة وهو الضريبة الواجبة الدفع لكل الأنبياء ... العبيد... الشـــعراء... الآثمين.

ضع أقنعة الآلهة على وجهك....
وتحد القهر....
اصلب عينك
اصلب شفتيك
اصلب رأسك
اصلب شمسك[3]

إذن الصلب بهذا الإيحاء هو وسيلة من وسائل المقاومة والتحدي وطريق نحو الإبصار، فاصلب ع ينيك حتى تبصر، واصلب شفتيك حتى تنطق بالحق، واصـــلب رأسك حتى تفكر، واصلب شمسك ليبزغ فجر الحرية، والصلب بهذه المفاتيح التـــي يتيحها للمصلوب هو نظام حياة، وسبيل للخروج.

باسم القتلى في كل مكان
المصلوبين على الجدران
المنسيين بلا أكفان[4]

ولكي تنعم الأرض بالحرية على امتدادها، لا بد من مصـــلوبين فـــي شـــتى بقاعها، ورغم هذا الافتداء إلا أنهم لا ينالون حتى الأكفان.

---

(1) الديوان، م1 ص459.

(2) م . س، ص459.

(3) م . س، ص412-413.

(4) م . س، ص362.

والصلب في موضع آخر، يتعدى حدود الأفراد، ليشمل الأمة بأكملها، فالأمة متهمة ومهانة، وتقدم التضحيات؛ ضريبة للخروج وافتداء لحريتها:

حزني الأرض والذكرى....
المناقير التي تنغرس الليلة
في لحم السموات
ولحم الأمة المصلوبة الملقاة
في السفح[1]

الحزن يلون الأرض التي عمها الفساد، والذكرى لها وجعها حين يستعيد الشاعر التاريخ ويعلن الحاضر استسلامه، لمناقير الأعداء المنغرسة في الأجساد السماوية، (الأرض، الأديان)وهذه الأمة مسلوبة الإرادة، تصلب لتلقى في السفح، وهو تعبير ينطوي على كثير من المهانة والابتذال.

لقد استحضر الفيتوري شخصية عيسى عليه السلام، سواءً بلفظ "عيسى" أو "المسيح" أو "يسوع" أو بشيء من متعلقات هذه الشخصية وخاصة "حادثة الصلب" أو ارتباطاتها الأخرى مثل "الإثني عشر" و"يهوذا الخائن". وقد أفرط الشاعر بهذه الاستخدامات حتى أننا ونحن نحاكم الشاعر نحاكم شخصية مصلوبة، تنتظر البراءة شأنه شأن الأنبياء، والعبيد والقتلى الذين صلبوا جميعا على صخرة الانحناء.

5.1 العبودية:

تنبعث هذه المفردة بتصاريفها اللغوية المختلفة (عَبَدَ، عابدٌ معبودٌ، عبادة) وتحتل حيزا كبيرا في معجم الشاعر اللّغوي، وليس غريبا أو مستبعدا أن تبرز هذه المفردات عند الفيتوري بهذا الحضور وهذا التكثيف لمحمولات الدلالة، إذ إنه الشاعر الذي انبرى للدفاع عن أمته السمراء، الأمة التي عانت الويلات وقبعت سنوات طوالا ومازالت تحت نير المستعمر، تئن تحت وطأته، وتطأطئ خشوعا لكبريائه وجبروته، واللفظة تأخذ آفاقا متعددة عند الشاعر عندما تنغمس بواقعه الأليم، وتتعدد أشكال العبودية ولكن الأصل واحد، إنه استعلاء الرجل الأبيض على

(1) الديوان، م1، ص458.

خادمه العبد الرجل الأسود، وعندئذٍ فنحن بصدد عقدة متوارثة عند أبناء أفريقيا إنها "عقدة اللون". ونعلم أن مطلق العبودية هو لله عز وجل (الْحَمْدُ لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)[1] ولكن الرب قد يعني السيد كما في قوله تعالى: (وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ)[2].

وفي قصيدة "البعث الأفريقي" والتي تعد دعوة للتمرد على الغاصب الأبيض للأرض السوداء ودعوة للحرية والثورة على العبودية والمستعمر ينـــادي الشـــاعر أفريقيا:

أفريقيا
أفريقيا استيقظي.....
استيقظي من حلمك الأسود[3]

والحلم، هو حلم العبودية الجاثم على امتداد أفريقيا، إنه حلم الاستلاب والتبعية والتخلف.

ولئن الموت عبد
ولئن الظلم عبد
ولئن الحر عبد في بلاد مستغلة
ولئن القدر السيد عبد يتأله
والنبوات مظلة
والديانات تعله
هب من كل ضريح في بلادي
كل ميت مندثر
كل روح منكسر
ناقما على البشر

---

(1) الفاتحة: آية 2.

(2) يوسف: آية 23.

(3) الديوان، م1، ص61.

كل أعداء البشر
كافرا بالسماء والقضاء والقدر [1]

لقد ارتبطت المخلوقات والموجودات كما تتراءى للفيتوري بقيد يسيرها، ويفرض هيمنة مطلقة على كل ما يعترضه رافضا الحدود والمحرمات ليعلن سيادته وانتصاره، وهذا القيد هو قيد العبودية، ويبدو أن الشاعر ينطلق من واقع مستعبد، سليب، مستباح، فمقاليد الحياة والموت هي بيد الله وفي غياب من يحكم ويأتمر بأمر الله، فإن العبد المتجبر هو من يحكم بالموت أو الحياة على أبناء أفريقيا خائري القوى، منزوعي الإرادة، والظلم يصبح تابعا لسيده العبد المتجبر، المتأله، وهو الرجل الأبيض الذي يفرض سيطرته وسطوته وينفذ حكمه بالنار والحديد، والحر لا يغدو حرا، إذا سمح للمتجبر من بتدنيس أرضه واغتصابها عنوة، والقدر السيد، قدر هذه الأمة التي أوقعها بيد عبيد يتجبرون ويتألهون.

ويبدو أن الزمن الذي يستحضره الفيتوري هو زمن الاندثار للنبوات والديانات وهذا الغياب للديانات والنبوات يشير إلى واقع مظلم يزدان بالبطش والجبروت وإزاء ذلك يستنهض الشاعر أرضه الموات، لتهب من عطاياها في محاولة لاستصراخ الواقع من خلال نقمة نمت وترعرعت تحت الأرض وحينما خرجت اشتعلت غضبا في وجه البشرية، تلك البشرية المقصورة على فئة باغية هم المتسيدون على هذه الأرض، والكفر هنا يحمل دلالة تتعدى المعنى الظاهر للكلمة، ونستوضح ذلك حينما نعلم أن من يحكم وينفذ ويستقوي هو السيد المتأله الذي يحكم على بني جنسه بالموت والزوال باستعلاء واستكبار وهي صفات لله (الكبير، المتعالي)، فقد هيئ لهم بأنهم يمسكون بتصاريف القضاء والقدر.

فالعبودية لم تعد عند الفيتوري ترتبط بدلالتها الدينية ارتباطا آليا، فهي ليست انقيادا لأحكام دينية معينة . فالانقياد والتبعية والتخلف أضحت مرادفات للعبودية ومقابلات للحرية والانعتاق والتقدم.

(1) الديوان، م1، ص112-113.

أما الليل وهو من متعلقات العبودية فيغدو ليل الآثمين / النبيين لقد حاول الشاعر أن يحدث تقابلا بين الآثمين والعبيد والأنبياء من جهة وبين رموز السلطة من جهة أخرى، ولعل الرابطة التي تجمع عناصر المجموعة الأولى أساسها معاناة أصحابها لما اقترفوا، و رغم تعدد التسميات إلا أن الأصل واحد، فهم الرافضون لما يعتور الواقع وفي الوقت نفسه هم المرفوضون من جهة رموز السلطة . لذلك نجد الشاعر يلح كثيرا على فكرة اغتراب الشعراء الأنبياء، وهو معنى يتكرر بصيغ خطابية متعددة.

الليل........
ليل العبيد المتوجعين..... العرايا
القابعين تماثيل.......
فوق أرض الخطايا
الآثمين........ النبيين[1]

والعبودية تشير إلى تاريخ طويل، قضته وتقضيه القارة السوداء تلثم الأقدام بخشوع، وهذا الواقع يغدو واقعا مرفوضا عند الشاعر فدعوته التحررية ترفض القديم المتعلق بهذه الحلقة المؤلمة.

لم أعد مقبرة تحكي البلى
لم أعد ساقية تبكي الدمن
لم أعد عبد قيودي
لم أعد عبد ماض هرم
عبد وثن[2]

وفي موضع آخر يحدد الشاعر ملامح العبودية، فللعبيد خصائص تميزهم فهم: عراة جائعون، وحفاة بائسون وقد أوهت الفأس قواهم، وهم رغم ذلك يتحدون السقوط، والهيمنة المتمثلة بالجلاد الذي وضعوه على أعناقهم ولثموا قدميه[3].

---

(1) الديوان، م1، ص114.

(2) م . س، ص73.

(3) م . س، ص74.

وفي الختام لا بد من لازمة ختامية تنهي هــذا الإيقــاع الصــاخب لحقيقــة المتناقضات.

جبهة العبد..... ونعل السيد
وأنين الأسود المضطهد
تلك مأساة قرون غبرت
لم أعد أقبلها.. لم أعد[1]

6.1 الطوفان:

استحضر الشعراء العرب حا دثة الطوفان، ووظفوها في أشعارهم والفيتوري واحد من هؤلاء الشعراء، وحادثة الطوفان فصلها القرآن الكريم وأطنب في عرضها يقول تعالى (إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاء حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ)[2] أي السفينة (لِنَجْعَلَهَا لَكُمْ تَذْكِرَةً وَتَعِيَهَا أُذُنٌ وَاعِيَةٌ)[3]. قال جماعة من المفسرين: ارتفع الماء على أعلــى الجبــل فــي الأرض خمسة عشر ذراعا، وهو الذي عند أهل الكتاب وقيل : ثمانين ذراعا، وعــم جميــع الأرض طولها وعرضها، سهلها وحزنها، وجبالها وقفارها، ورمالها، ولم يبق على وجه الأرض ممن كان بها من الأحياء، عين تطرق و لا صغير ولا كبيــر [4]. أمــا نهاية الطوفان (وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ)[5]. أي لما فرغ من أهل الأرض ولم يبق بها أحد ممن عبد غير

---

(1) الديوان، م1، ص81.

(2) الحاقة: آية 11.

(3) الحاقة: آية 12.

(4) الدمشقي (عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي)، قصص الأنبياء، لقد كان فــي قصصهم عبرة لأولي الألباب، ضبطه وعلق عليه وخرج أحاديثه، علي عبد الحميــد أبــو الخير، محمد وهبي سليمان، معروف مصطفى زريق، ط9، دار الخير، 1998، ص77.

(5) هود: آية 44.

الله عز وجل، أمر الله الأرض أن تبلع ماءها، وأمر السماء أن تقلع أي تمسك عن المطر[1].

وعند الفيتوري يصطبغ الطوفان بلون القارة السمراء، فهو طوفان أسود وهو تعبير عن المصير الجمعي الجمعي بمآلاته الجمعية . وهنا نجد الشاعر ينحو منحى الشعراء الذين اتجهوا بهذا الرمز نحو الدلالة الإيجابية، حيث يكون الطوفان هو المنجاة من الظلم والمصير السوداوي المخيم على الناس . في حين أن المنحى السلبي لهذا الرمز يعبر عن المصيبة العظيمة التي تحل بالأمة وما يرافقها من أحداث جسام.

والزنوجة تتشكل عبر خطابات الشاعر لتكون فاعلا مهما في صياغة وعي الأمة، وعبر هذا الحراك يكتسب الطوفان شرعيته، ويستمد إرادته المحبوسة المكبوحة فكان الطوفان.

ها هو ذا الطوفان الأسود...
يعدو عبر السد الصخري...
ها هي ذا أفريقيا الكبرى...
تتألق في ضوء الفجر[2]

ويفرد الفيتوري قصيدة طويلة نسبيا بعنوان "الطوفان الأسود" وصفة السواد تلتصق بهذا الطوفان وتميزه فهو ليس كأي طوفان، فهو يصطبغ بلون هذه الوجوه، التي أرقها فعل السيد، ورغم ذلك فالشاعر يحدوه الأمل، فأغاني الزنوج تدوي مثقلة بالحياة، ووجوه العبيد تقهقه على نقوش الطغاة [3]، إنها حالة استباقية للأحداث، فآن لأفريقيا وهي مقبرة العبيد، وتدوس عليها الخيول، وهي الأسطورة الملفوظة من الشفاه[4]، آن لها أن تتحرك، آن لهذا المارد الساكن فيها أن يتمرد، ويقهقه، ويقدم لنا الشاعر مسوغات الطوفان / الثورة، باستهلال بديع، فهم الزنوج الحفاة العراة، يعيشون خلف الحياة، وأجسامهم مثل الأبنوس، ونيرانهم توقد في أعالي الجبال،

(1) الدمشقي، قصص الأنبياء (السابق)، ص78.

(2) الديوان، م1، ص81.

(3) م . س، ص89.

(4) م . س، ص81.

وأطفالهم بلا مأوى في بطون الشجر)[1]، وأمام هذه الحالة من التمـــزق والضـــياع يرصد الشاعر لوحة الغاصب، والمال هو الأساس، فيشتري الحذاء والكلب والثوب الجديد لأنها مستلزمات السيطرة وعدة الحرب وعتاده، ويمضي إلى أرض أفريقيـــا أرض الخير المنهوبة، وليس له الحق سوى أنه رجل أبيض، فلم لا يســـير؟ ![2]، ويبدو أن المغتصب المقصود هو الرجل الأبيض بغض الطرف عن موطنه ومنبتـــه وهذا يجعلنا نتحقق من حقيقة مفادها أن عقدة اللون تطارد الشاعر أينما اتجه وحيثما حل. وهنا يخاطب الشاعر أفريقيا بصوته هو، فيقول:

يا بلاد الزنوج الحفاة العراة
سآتيك يوما..... كغاز جديد
يريد الغنى، ويريد الحياة[3]

وإذا كانت أفريقيا تهب المال وتهب الحياة للغزاة والمغتصبين فلماذا لا تهـــب الحياة لأبنائها؟! ومنذ ألوف السنين وأفريقيا على هذه الحالة، حتى بدأ ضوء الفجـــر يتسرب إليها.وضوء الفجر ي تمثل بـــ "أغاني الزنوج" فهي التي تهب الحياة، وهـــي الروح الأفريقية الخالدة، وهي بوابة التمرد التي أورثها جيل الجدود[4].

وينقل لنا الشاعر مشاهد حية أدت في مجملها إلى تشكيل كان وقوداً لاندلاع الطوفان وجاءت هذه المشاهد على هيئة أطر اســـتعان الشـــاعر بتقنيـــات الســـرد القصصي:

1. **الإطار الأول:** جد يصب المياه على الموقد، وعندما أبى، مزقته السياط[5].
2. **الإطار الثاني:** تمرد الراعي على جزاره وجـــزار الشـــياه، فكفنتـــه عـــزة المنتقم[6].

---

(1) م . س، ص91.
(2) الديوان، م1، ص91.
(3) م . س، ص92.
(4) م . س، ص94.
(5) م . س، ص94.
(6) م . س، ص95.

3. الإطار الثالث:و(هو امتداد لمعاناة أفريقيا)، أسود طويل، كان مولـــده فـــي إحدى ليالي الشتاء الحزينة [1]، وهذا الأ سود هو ابن أفريقيا المــزروع فـــي الأرض، والباقي بقاءها، يستغرق في حلم... صوفي. يعبر من خلالـــه إلـــى الغد، الذي يلتقي فيه بمجموع الزنوج، تحركهم ثورة العاصفة، وحينما يصحو الشاعر من سكرته، يوحد هتافه مع هتافات السائرين الزاحفة نحو الطاغيـــة، ليحفروا معا فوق جدار الزمان، أغاني أفريقيا الدامية[2].

وبعد، فإننا نجد أن الطوفان من خلال هذا الإبحار الذي أتحفنا الشاعر بـــه، كان رمزاً لهذه الجموع السوداء بثورتها وإرادتها بغضبها وحزنها بكل ما تحمل من قوى مخبوءة، مختزنة ليوم الزحف العظيم الذي ينتظره الشـــاعر وتنتظـــره الأمـــة السمراء الحالمة بغد مشرق، وكان الفيتوري في حديثه عن الطوفان، يدير حواريـــة رائعة يدافع فيها عن شرعية الثورة ويعلن زمن التمرد، فكان بحق محاميـــا لقارتـــه السمراء.

7.1 الرموز الأسطورية:

إن من الصعوبة تعريف الأسطورة لدى كثير من العلماء لأنها تسخير لخدمة المدرسة التي ينتمون إليها، أو هي نبض الأسطورة دون النظر إلى أعماقها الغامضة المجهولة، ولكن من الصعوبة مع ذلك نقل رسالة تعريفية واضحة للأسطورة، بحيث يشعر الإنسان بوجود انقطاع بين صورة الأسطورة داخله والصورة الكلامية التـــي يحاول نقلها لغيره، فإذا استطاع الإنسان تحديد ماهية الأسط ورة، فإنه يشكل مفهوما ذاتيا قد لا يقبله من يدرس الأسطورة من زاوية مغايرة . يقول مرسيا: "لعــل مـــن الصعوبة إيجاد تعريف للأسطورة يقبله العلماء جميعا ويكون في الوقت نفسه ضمن متناول غير الاختصاصيين فالأسطورة تمثل أحيانا مسيرة حيـــاة كاملـــة، وملحمـــة

(1) م . س، ص95.

(2) الديوان، م1، ص99-100.

رؤيوية تجلي الطبيعة والكون، والفرد والجماعة، وتحوي صراع الأضداد، وتظهر نشأة الظواهر، وتعلل وجود الأشياء، وتنقل هواجس الإنسان، وتبرز نفسيته"[1].

إن تحديد مفهوم الأسطورة مفهوم نسبي، وعليه شيء من الضباب الذي لا يدع الشخص يرى الرؤية الواضحة في تعريف المصطلح، فقد وصل هذا المصطلح مهزوزاً في نظامه اللغوي، ولذلك يرى أنطوان معلوف أننا لو أبقينا على اللفظ اليوناني فقلنا "الميثوس" فنكون قد احتفظنا بالكلمة بمعناها الأصيل دون الوقوع في الالتباس أو التناقض،[2] وهذا اللبس عبر عنه فوزي العنتيل بقوله : "إن الحد الفاصل بين الأسطورة وحكاية الخوا رق مبهم في الغالب، وما تزال مشكلة الفصل بينهما قائمة"[3].

لقد تعددت مفاهيم الأسطورة كما هو الحال مع العديد من المصطلحات النقدية الحديثة، وسأعرض على سبيل المثال لا الحصر مجموعة من هذه المفاهيم.

عرف نذير العظمة الأسطورة بأنها : "رمز ذو مؤدى ثقافي يفسر القوى الطبيعية، أي يحدد علاقة الإنسان بالكون، كيف يفهم الحياة والموت والمصير؟ كيف يفهم الإنجاب والولادة والفناء والمكان وتعاقب الزمن؟ كيف يفهم الصداقة والحب؟ كيف يفهم الخير والشر وصراعهما على مسرح الوجود وفي النفس الإنسانية؟"[4].

أما حسين مجيب فيرى أنها "حكايات خارقة للعادة تتناقلها ألسنة الشعب"[5].

---

(1) إلياد (مرسيا)مظاهر الأسطورة، ط 1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991م، ص9.

(2) معلوف (أنطوان): المدخل إلى المأساة والفلسفة اليونانية، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1982م، ص278.

(3) العنتيل (فوزي)عالم الحكايات، حكايات الشعبية، دار المريخ، الرياض ، 1983م، ص10.

(4) العظمة (نذير): سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 1996م، ص60.

(5) المصري (حسين مجيب): الأسطورة بين العرب والفرس والترك، دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ص8.

وفي الموسوعة البريطانية نجد التعريف التالي : "الأسطورة مصطلح شامل يستخدم لنوع واحد من التفاهم الرمزي ويستخدم على وجه الخصوص للدلالة على نمط رئيسي واحد من الرموز الدينية بحيث يمكن تمييزها عن السلوك الرمزي كالعبادة والطقوس أو الأماكن الرمزية كالمعابد والتماثيل"[1].

أما عبدالوهاب المسيري فاعتبرها "رواية ليس لها مؤلف محدد تنتشر في المجتمعات المعروفة بتقاليدها العرفية والشفوية، وغالبا ما تروي هذه الأساطير أصول الجماعة، وتمايز عناصرها الأولى من عالم الطبيعة، وتحاول تفسير النظام الكوني وعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة"[2].

ولا أجد رغم كلِّ ما سبق أجدر من قول سميَّة الجندي في هذا الشأن، حيث رأت أن الباحثين في الأسطوريات "يقرّون بكون الأسطورة حقيقة ثقافية، معقدة تنحو إلى تثبيت رؤية معينة للوجود في شكل يتجاوز التاريخ، وينزع إلى المطلق، مما يثير الجدل عند أي تناول نظري، للمسألة ليتعذّر على الفكر الحديث أن يحصر مفهومها "الأسطورة" في نطاق ثابت، فمفهوم الأسطورة يختلف من مجمع إلى مجمع، ومن باحثٍ إلى باحثٍ، تبعاً لجملة من الشروط الموضوعيّة "اجتماعية، ثقافية، معرفيّة، نفسيّة " ...ما يزال الفكر العربي المعاصر يدعونا حتى الوقت الحاضر إلى التسليم بنسبة تحديد مفهوم الأسطورة[3].

والتفات شعراء الحداثة للأساطير ونهلهم منها لاقى تبريرات وتعليلات كثيرة، ومن هؤلاء النقاد الذين انبروا لهذا الموضوع نجد سامح الرواشدة يطل علينا بهذا التسويغ والذي يشير فيه إلى أن "مرد العودة للأصول، واحد من أمرين، فإما أن

---

(1) الموسوعة البريطانية، الأسطورة وعلم الأساطير، ترجمة عبد الناصر محمد نوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص5.

(2) المسيري (عبد الوهاب): الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط 1، 2003م، ص337.

(3) الجندي (سمية): الأسطورة في الفكر العربي الحديث في موضوع الاتجاهات والمناهج المعرفية، مجلة المعرفة السورية، العدد 405، حزيران، 1997م، ص47.

يكون رد فعل لتحد عسكري، أو رد فعل لتحد حضاري "[1] ولا أدري ما الذي حدا بالرواشدة لأن يفصل بين التحديين رغم علاقة الاحتواء التي تجمع بين المصطلحين ولا أجد تفسيرا مقنعاً يلغي الاتحاد القائم، بالرغم من استطراده في الحديث عن تحديات الأمة وما عايشته من ويلات، بدءا من الأوضاع التي كانت تعيشها من تصدعات وانقسامات، إبان الغزو الصليبي، الذي فتك بها وزاد من تشظيها، ومكن العدو من إقامة إماراته على أرضها، مرورا بالغزو المغولي وسقوط بغداد، هذه التحديات بالإضافة إلى الحكم العثماني وحملة نابليون والتحديات بعد هزيمة حزيران.ومع كل ذلك نقول : إن التحدي الحضاري بشتى جوانبه، العسكري والسياسي، والاقتصادي....إلخ، كان وراء إقحام الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ولا سيما إذا ما علمنا أن السياب يبرر هذا الإقحام بأنه رد فعل لواقع سيلي تعيشه الأمة [2] في حين أن عبد الرحمن محمد القعود يرجئ هذه العودة إلى الأصول لـ "وشاكة امّحاء الفطرية من عالمنا المعاصر بسبب ماديته وآليته وتعقيداته"[3].

وبهذا تصبح القوة الأسطورية سلاحا لتجاوز الواقع بتعقيداته وتحدياته، فهي السبيل وهي المنجاة لحل عقدة الواقع المأزوم والمهزوم، فقد تسلح بها شعراء الحداثة لـ "اختراق الأشياء، وسبر أغوارها وكشفها، أي تفكيك هذا العالم المعقد وتفتيت صلابته"[4].

وسأعمد في معالجة هذا الجانب متلمسا التقسيم الآتي:

1. استيحاء الأسطورة.

2. توظيف الأسطورة.

---

(1) انظر كتاب الرواشدة، شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، ص11-12.

(2) حشلاق (عثمان): التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص21.

(3) القعود (عبدالرحمن محمد): الإبهام في شعر الحداثة، مطابع السياسة، الكويت، 2002م، ص56.

(4) م . س، ص57.

3. خلق الأسطورة.

ولا تفوتني الإشارة إلى أن هذا التقسيم مستعار من كتاب "شعر عبدالوهاب البياتي والتراث" لسامح الرواشدة[1]، لما بين التجربتين الشعريتين من تقارب واتصال.

8.1 استيحاء الأسطورة:

تعد مرحلة استيحاء الأسطورة مرحلة سابقة لتوظيفها وخلقها، فقد كان استعمال الأسطورة في بعض جوانبه شبيهاً بالإشارة وفي بعض جوانبه تضميناً للأساطير أو شخصيات أسطورية بوصفها، ميراثاً معرفياً أو معرفة ثقافية من دون وضوح لتفاعلها مع الجانب الوجداني والانفعالي وانصهارهما (الوجدان والأسطورة) ليكونا معاً بنية من بنى القصيدة، ولهذا "لم يلتبس الإبهام بشعر هذه المرحلة بسبب الأسطورة مثلما تلبس بشعر الخمسينات وما بعدها"[2].

إن ما يحيط بالشاعر من ظروف سياسية كانت أم اقتصادية..... الخ، تعتبر العامل الرئيس في تشكيل رؤية الشاعر وبالتالي صياغة خطابه الشعري، وما خروج الشعراء وتفلتهم من أغلال الواقع إلا استدارة لإعادة الواقع بحلة أفضل.

والفيتوري الممتزج بهموم أمتيه (العربية والأفريقية) والصوفي الثائر ينماز بخصوصية ترتبط ببحثه الدءوب عن واقع مثالي يمور بالقوة للخروج من واقع مسلوب، معقد، مهزوم، ولعلَّ ما ذهب إليه سامح الرواشدة في حديثه عن البياتي ينسحب على الفيتوري أيضاً، فالفيتوري بعودته إلى الماضي كان يحاول سد الحاضر بهذا المجتلب من الماضي [3]، وهذا الهروب إلى الماضي ليس بالطبع هروباً أبدياً وتخلياً تاماً عن قيم الوقت الحاضر، إنما هو محاولة "إعادة ترتيب الحاضر بالإفادة من التجربة الماضية"[4].

ولذلك كانت الحاجة ملحة للبحث عن أبطالٍ يمتلكون من القوة والتضحية والشهادة ما يملأ الفراغ الواقع، ونجد أصداءً من شخصيات، برومثيوس، شمشون،

---

(1) الرواشدة، شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، م . س، ص90.

(2) القعود، الإبهام في شعر الحداثة، م . س، ص51.

(3) الرواشدة، شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، م . س، ص154.

(4) م . س، نفسه، ص159.

الرّخ، الفنيق، عشتار، العنقاء . وفي قصيدة حملت اسم "الجبـــل" تطالعنـــا صـــورة برمثيوس من خلال مشهد تتجلى فيه تجربة الشاعر الذاتية، بمزجٍ عجيبٍ من خلال أجواء صوفية، فنشهد الشاعر الهارب من قيود الواقع المنغرس في تجربة بديلة هي الملجأ وهي الخلود، يقول الشاعر:

وكنت لا أعي
أنا التمثال والإزميل والخالق
كنت أنا الصبوة والمعشوق والعاشق
لما سرقت السرّ ذات ليلة
من جبل الآلهة الشاهق
وعدّتُ في سجني يا بيروت
تحدجني أقنعة الوجوه والبيوت(1)

لقد عمل الفيتوري في مجال الصحافة اللبنانية وأجبر على مغـــادرة بيـــروت لاسباب سياسية، ولعل المقطع السابق يشيرمن طرف خفي إلى ذلك الواقع الذي يقمع حرية الإبداع والمبدعين، وإذا كان برومثيوس قد اختطف النار مـــن مركبـــة إلـــه الشمس ليلقي بها إلى اليونانيين لبـ ـثِّ الحياة من جديد وحرق إرداة جوبتر، ليحصـــد غضب الآلهة والبشر (2)، فإن الفيتوري في مسيرته الإبداعية كان مشروعاً مرفوضاً للكلمة الحرة والإرادة الحرة، فقد لاقى ما لاقاه من تسفيه ورفض وتشريد.

وأبطال الفيتوري يخوضون المعارك الدامية، انتصاراً للحريـــة، وإخلاصـــاً للمحبوبة.

سوف لن أرجع من دونك يا حبيبتي

وفجأة تنتصب الهزيمة

ويسقط الضوء، وتبدو خوذة الحارس

لن تمر.... أيها الغريب لن تمر

---

(1) الديوان م2، ص480.

(2) أدمون (فولر): موسوعة الأساطير (الميثولوجيا الرومانية والاسكندنافية) ترجمة حنا عبـــود، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، 1997م، ص480.

سوف لن أرجع من دونك يا حبيبتي[1]

لقد أراد الشاعر من هذا الاستقدام (الاستدعاء) تجاوز الواقع ببدائل ترفض الخنوع والاستسلام، لتنهض بالأمة السمراء، لتتجاوز كبوتها، فنحن إذن بحاجة لولادات جديدة وصور مكرورة من أورفيوس، رمز أبناء الأمة الغيورين، الذين يسعون لنهضتها وإخراجها من أزمتها، أما الأمة فهي "يوريدس" التي كبت فحاول أبناؤها الغيورون النهوض بها، لكنهم لم يستيطعوا، ولذلك ينصاع الأبطال ومعهم الشاعر، حيث يقول:

رأسي تريدون؟

خذوه..

فلقد أرهقني[2]

والسقوط أمام رموز السلطة يجلل هزيمة الواقع، فرغم هذا الحضور الماثل لأبطال الفيتوري، إلا أن التسليم بالهزيمة هو المشهد الوداعي، حيث يقول:

خذوه إن شئتم

فألقوه على سجادة الخليفة

أو علقوه راية في هودج الخليفة[3]

وفي موضع آخر نلمس حقيقة العاشق المخدوع، والحبيبة المخادعة، وذلك من خلال قصيدة حملت اسم مجموعته "عاشق من أفريقيا" يقول الشاعر:

صناعتي الكلام
سيفي قلمي
وكل ثروتي شعور ونغم
ولست واحدا من أنبياء العصر
لكن لي هوى يكبر كلما أكبر
لم أمنحه مرة لملك متوج[1]

---

(1) الديوان، م2، ص122-132.

(2) الديوان، م2، ص125.

(3) م. س، نفسه، ص125.

....
كنت عذابي......... أنت أفريقيا
وكنت غربتي التي أعيشها
وشئتِ أن أعيشها[2]
....
أجيء لاهث الأنفاس مصلوب العنق
روحي سحابة، وجدي شفق[3]

وهذه القصيدة تكشف عن علاقة وجدانية عميقة تربط بين الشاعر رمز أبناء أفريقيا، وبين المحبوبة الـ عظيمة "أفريقيا" التي أسرت القلوب والعقول، فتعلـــق بهـــا الأبناء، مكافحين عن هوائها وأرضها وإنسانها ما أمكنهم، وبما يملكون، والفيتـــوري ذلك العاشق المتيم بحبيبته الكبرى "أفريقيا" يدنو إليها، ليغني لها في عيـــد حريتهـــا، ولكنه لا يخفي ذلك الشعور الذي يعتريه والمتمثل بـ ضآلة المساهمة المقدمة كقربـــان ثمناً لحرية أفريقيا، ويبدو أن هاجس الرفض الذي يعانيه الشاعر يعود مرة أخـــرى، فهو لا يستحق حبها مثلما استحقت هي حبه وتقديره، فأقصى ما يمكنه عمله هـــو أن يهواها وأن يصوغ هذا الهوى شعراً، فصناعته هي الكلام، وهو إضافة لذلك يعـــدو نحو محبوبته وقد أتعبه طول الطريق، وحين يصل إليها تتقطّع أنفاســـه، ويصـــلب عنقه، ولربما أراد الشاعر من هذا الإيحاء وضع القارئ أمام واقع التسفيه والرفض الذي يلاقيه، رغم أن روحه سحابة تطوف فوق أرض أفريقيا وجسده شفق [4] يرسم فجر الأمة الغائب، لقد أرادالشاعر أن يبحث لنفسه عن موطئ قـــدم فـــوق أرض أفريقيا، ولكن دون طائل فهو بلا وسام.... ولا وشاح... ولا ذهب[5]. فيرسم الشاعر صورة مقابلة لأفريقيا تبرز فيها سبباً لمعاناة الشاعر. فهي غربته وهي من أرادت له

---

(1) م . س، ص333.

(2) م . س، ص434.

(3) الديوان، م2، ص337.

(4) م .س، نفسه، ص337.

(5) م. س، نفسه، ص336.

ذلك[1]، ومع كل هذا وذاك فهي الحب العظيم الذي يستحوذ على قوة الشاعر إلا بقايا طمع قصير، يعزفه في خجل على الورق [2]. وبظني إن هذه الصورة هي صــورة مكرورة لأسطورة شمشون ودليلة، شمشون رمز القوة المخدوعــة، ودليلــة مثــال الحبيبة المخادعة، التي ظلت تتظاهر بحبها له حتى تمكنت من شعره فحلقته وعنــد إذن سيطرت على قوته.

أما التجربة الصوفية لدى الفيتوري ، فهي ليست انجذاباً لمجموعة من التراتيل الدينية، بمعنى أنها ليست تجربة صوفية خالصة، فهي محاولة لسبر غور الأســرار الكونية، ترسم عبر منجزات إنسانية، وتنقلنا إلى عوالم تشع نورا، وتشرق روحانية، وهي بدائل يضفيها الشاعر للخلاص من أزمات باطنية تحيــق بــه، فأفريقيــا الأ م الحبيبة، إذ يلح الشاعر عليها كثيراً، ويدعوها للاستيقاظ، فهي روح أكبر تسكن فــي أرواح أصغر، وهذه الروح الكبرى حالما تستيقظ فإنها تبث الحياة وتبعثها من جديد، وحينها تنحني الشمس لهامات الأفارقة، وتخشع الأرض، ويأتي دور أبناء أفريقيا [3]، وحلمه العاطفي "حلم الشاعر" عندما يصل إلى مرحلــة "الســكر" يبعثــر أشــواقه، استعداداً لمعانقة إخوانه [4] في زحفهم نحو الطاغية ليحفروا أغاني أفريقيا الداميــة، وتمثّل المرأة المعشوقة / العاشقة رحلة الشاعر في البحث عن أسرار الحياة أســرار الخلود، وعندما تكف مركبة العواصف عن مواصلة المسير تهــبط هــذه المــرأة، خرساء جامدة الشعور، تتكلم بلا صمت، وتقهقه بلا سرور [5]، في هــذه اللحظــات تزحف هذه الروح الأفريقية المتمردة، من الكهوف المظلمة، وفي ظل هذا الانتظار وأمام هذا التحقق ستطبق هذه المحبوبة الجفون المسحورة المتبسمة، وتقر بأنَّ الحب لم يكن وهماً[6]، وكأننا أمام أسطورتي عشتار والعنقاء تداعياً وتبدّياً.

---

(1) م . س، م1 ص434.

(2) م . س، ص337.

(3) الديوان، م1، ص66.

(4) م.س، نفسه، ص99.

(5) م.س، نفسه، ص127.

(6) م.س، نفسه، ص128-129.

9.1 توظيف الأسطورة:

اتخذ الشعراء الأسطورة ركيزة من الركائز التي يستندون عليها في بناء قصائدهم، مازجين بينها وبين ما يبدعونه، من شعر، وقد يحدث الشاعر تحويراً في مجريات الحدث الأسطوري، منطلقا في ذلك من بواعث نفسيَّة عميقة تتجلى في نتاجه الشعري، وسنتناول هذا الجانب عند الفيتوري من خلال توظيفه للأساطير التالية:

أسطورة طائر الرخ:

وهو طائر في جزائر الصين يكون جناحه الواحد عشرة آلاف باع وذكره "الجاحظ"وأبو حامد الأندلسيّ [1]، وصل هذا الطائر إلى أرض المغرب من تاجر سافر إلى الصين وأقام بها مدة من الزمن، وكان عنده أصل ريشة من جناحيه تسع قربة ماء، قال : إنه وصل مرة إلى بحر الصين فألقتهم الرخ إلى جزيرة عظيمة، فخرج إليهم أهل السفينة ليأخذوا الماء والحطب، فوقعوا على بيضة الرخ فجعلوا يضربونها، بالخشب والفؤوس والحجارة حتى خرج منها فرخ، كأنه جبل فتعلقوا بريشة من جناحيه فجزروه، فنفض ريشه وجناحيه فخرجت ريشة من جناحيه في أيديهم، فقاموا عليه فقتلوه، وحملوا ما قدروا عليه من لحمِه إلى الجزيرة، فأشعلوا النار وطبخوا هذا الفرخ الصغير الذي لم يكتمل خلقه وحركوه بعود من الحطب ثم أكلوا منه وكان بينهم مشايخ ورجال كبار في السن وناموا، فلما أصبحوا إذا هم قد اسودت لحاهم ولم يشب بعد ذلك من أكل من ذلك الطعام"[2].

وفي قصيدة من قصائد الرفض الفيتورية، تُحكى القصة على لسان أحد الرجال الرافضين لما يعتور الواقع، ليسيطر اليأس والسام على القصيدة بأكملها.

---

(1) خورشيد (فاروق): أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، 1424هـ-2004م، ص119-140.

(2) الدميري (كمال الدين): حياة الحيوان الكبرى، ط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، ص332-334.

من أجل من أموت؟

قالها... وحشرج العذاب صوته..

ومات في عينيه حقل من سنابل

كان كمن يستل خنجراً على جثة قاتل(1)

وتبدأ فاتحة النص بداية ساخرة مستهزئة، وذلك من خلال السؤال الموضوع والذي يتداعى عبر الأسطر التالية له، وتبدو المحاورة داخلية وهو ما يسمى في فن القصة "المونولوج الداخلي" أو "حديث النفس للنفس".

ويكرر الشاعر السؤال مرة أخرى.

من أجل من؟

أعانق النار قتيلاً... وأقاتل

أنا الذي لا أرض ولا وطن

لا وجه، ولا زمن

لا مجد، لا ثمن

من أجل من؟ (2)

وفي خضم واقعٍ مهزوم يحيط بالشاعر، فإنه يعبر عن تجربته الذاتية الممزوجة بآلام مجتمعه وحاضره، لتغدو القصيدة برمتها انعكاساً لحالات الاستلاب والتبعية والقمع.

والآن ماذا؟
القاتل الأعمى يغطي بيديه
جسد الجريمة
والرخ بنى عشه ثانية
في حائط الهزيمة
سئمت وجه الرخ

---

(1) الديوان، م1، ص624.

(2) الديوان، م1، ص622.

سئمت....
هذا الصمت لن يجدي
والشعر لن يجدي[1]
....
قضيتي وحدي
والنار من بعدي[2]

وموطن طائر الرخ الجدران المهزومة، والأمكنة البالية الخربة، التي لا مدافع عن عذريتها وحرمتها، ويبدو أنه وجه مألوف، حيث يأتي ويغيب وهو بهذا الإيحاء أشبه بالطحالب التي تتسلق الجدران عندما يسود الكدر ويغيب الصفاء، وهو ذو دلالة سلبية هنا فهو المتطفل الذي يعتاش على أنقاض غيره من المخلوقات، والسأم حالة تشير إلى اليأس الذي يسيطر على الشاعر، فالهزائم تتوالى ومع توالي الهزائم يتوالى مجيء الرخ المقترن بزمن الهزائم، فهو المستغل، والداعر، واللئيم، ويمتد السأم ليشمل مختلف المشاهد من صمت مطبق وحـ زن مستبد، وإلى شعر يقاتل وسيفه الكلمات، وهذه عناصر لا فاعلية فيها أمام قسوة الواقع الذي يطمح الشاعر إلى نقضه وتحديه.

وفي قصيدةحوار قديم عن ألف ليلة وليلة " تطالعنا صورة الرخ المرعبة ذات القدرة على قلب الأحوال، يقول الشاعر:

بعد قليل........
يهبط الرخ الإلهي على الشوارع الحزينة
ويعقّم الرجال في أروقة المدينة
يدخل كل رجل حذاءه العتيق
أو صندوقه الأجوف
أو فروته المبقعة

---

(1) م . س، ص625.

(2) الديوان، م1، ص626.

او يستحيل ضفدعة
تقلب العيون في انبهار
عبر فراغ الليل والنهار[1]

ويبدو أن دلالة الاستحضار تعبر عن حالة من التردي والضعف والانهزام مفروضة على المدينة التي تسقط أمام واقع الرخ المهيمن والمفزع، فهو الذي يحيل الموجودات إلى أقزام تدخل مخابئها، أما الرجال فليس لهم حتى حق المسير فهم قابعون في صناديقهم وفرواتهم، أو هم كائنات مهزومة كالضفادع ليس لها إلا الأنين، وهذه الحالات التي تصير إليها الموجودا ت ما هي إلا تعبير عن واقع الأمة المحتضر وسط حالة من الانكسار المميت لرموزها.

المارد:

من أبرز الشخصيات التي تتصدى للبطل في قصته الخوارق -المارد أو العملاق أو الغولة على اختلاف في الاستعمال وفي التسمية .... ويساويها كذلك الحيات الحارسة أو التنين الحارس أو مـ ا يماثلها من حيوانات أسطورية والمارد من أكلة لحوم البشر، كان يتصف بحاسة شم حادة، فيما يتصف به من سمات حيوانية أخرى[2].

يستدعي الفيتوري شخصية المارد بهذه القدرة الفائقة، للتصدي والمجابهة، ولخلق حالة من التوازن، تضمن الاستمرارية، وتتغلب على معالم الاندثار، و كما يتضح من قراءة نتاج الفيتوري الشعري الذي تم فيه استدعاء هذه الشخصية، فإن المارد يمثل قوة خفية، تسيطر من الداخل، لتصوغ واقعاً مختلفاً تتبدى فيه زعامة المهزوم وكبرياء المغلوب، يقول الشاعر:

تحرك المارد العملاق في دمه
وشب يزحم شريانا فشريانا

(1) الديوان، م2، ص121.

(2) خورشيد، أديب الأسطورة، م . س، ص196.

وحط من شرفات الموت صاعقة
وهب عاصفة.... وانساب طوفانا
وأبصرت مقلة التاريخ آلهة
مخلوعة وطواغيتا وأوثانا
وطأطأ القدر الجبار هامته
وخر فوق ثراه الحر إيمانا[1]

وهذه القوة تعمل من الداخل وتمتلك الإمكانية التي تشحذها على الاختراق والتجاوز، وحالما تتصل بمقرها وهو الروح الأفريقية في حالة من الامتزاج والتوحد، يبدأ الانقلاب المذهل للموازين، إذ يطأطئ القدر هامته أمام هذه الروح الجبارة روح الزنوجة، تلك الروح المتمردة والمختزنة، حيث تنتظر ميقات الزحف المأمول نحو الطاغية ليعلن التاريخ حينها زمن الحرية وانبلاج الفجر الذي غاب أزمانا.

ولسوف يزحف ألف وجه
ألف عبد مارد.....
من ألف كهف مظلم
من ألف قبو بارد
ولسوف يستبقون نحوك
في عويل حاقد....
ولسوف تضطربين
في ذعر عميق النظرة[2]

واستخدام "سوف" يعني أن الوقت لم يحن بعد، فذلك ما تنتظره الأمة السمراء، فهي في سعي دءوب لتحقيق حلم الـ عودة كي تستعيد صورتها كمارد عملاق يتربع على عرشه القائم لا عرشه المنزوع.

---

(1) الديوان، م1، ص159.

(2) الديوان، م1، ص127-128.

إن أسطورة "المارد" بهذا التوظيف جاءت في إطار محاولات الشاعر المتكررة لبعث الحياة من جديد في جسد الأمة المصلوب، الملقى على هامش التاريخ والجغرافيا حيث ينتخي بقوة روحية خفية ذات مساس روحي قوي عند المجتمعات الأفريقية، ففي (غينيا الجديدة) تسود عقيدة لدى القبائل حيث يطلب من كل فرد ذكر أن يمر بطقس تأهيلي تجري له فيه عملية ختان، وبعدها يصبح شخصا راشدا، وبتصور هؤلاء أن الصغار أثناء الطقس تؤخذ أرواحهم من قبل كائن أسطوري ضخم، يُمَثِّل له تمثال يصنع من الأغصان وأوراق الشجر، ويزين برسم تبرز فيه عينان كبيرتان، وأثناء الطقس تأخذ أمهات الصغار بالبكاء؛ تظاهراً منهن بأن أولادهن يموتون على يد ذلك المارد الأسطوري، باعتبار البكاء يرقق لبه ليعيد الحياة للأبناء، وتستعمل الأداة الخشبية التي تخرج الصفير الحاد أثناء الطقس ليمثل صوت ذلك المارد وينتهي الطقس بأن تبعث الحياة في الصغار من جديد[1].

آلهة البحار:

إمبراطورة السماء (تيين هو) تعنى برعاية البحارة، وتدعى أيضا بالأم المقدسة ويضع البحارة صورتها في مقصورات صغيرة في قواربهم ويستعملونها كمعابد ليصلوا فيها، ويحرقوا لها البخور في الصباح والمساء، وتصور إمبراطورة السماء لفتاة ولدت في جزيرة ميشو Meichou، وأنها كما تقول الأسطورة رفضت الزواج، ولهذه الإمبراطورة المقدسة أربعة إخوان مارسوا التجارة وقد تعرضت الإمبراطورة ذات مرة، وهي معهم في البحر، إلى حالة من الصرع وعندما أعادها إخوتها إلى وعيها بعد جهد كبير؛ مرضت الإمبراطورة وأعلنت عن مرضها لإعادتها بسرعة إلى الحياة ثانية، ولم يفهم أحد منهم ما قصدته أختهم لكن بعد بضعة أيام عاد ثلاثة من أخوتها فقط، إذ إن سفينتهم تعرضت لعاصفة شديدة واستسلموا للضياع ولكن ظهرت أمامهم فتاة ومكنتهم من النجاة غير أن أخاهم الأكبر لم ينجُ

---

(1) النوري، الأساطير وعلم الأجناس، م . س، ص75.

من العاصفة فالإمبراطورة أثناء إغمائها كما تشير الأسطورة انطلقت لإنقاذ أخوتها وبعد أن أتمت ذلك فقدت حياتها[1].

كان لزاما أن أقدم عرضا لهذه الأسطورة لتلمس جوانب التأثر التي أفاد منها الشاعر باتكائه على هذه الأسطورة، وسنتبين ذلك من خلال نص شعري حمل عنوان "البحارة العجوز"[2]، يقول الشاعر:

الريح تنفخ القلاع والسفن
معلقات في البحار
والشمس والنجوم والأمطار
تثقب خيمة الزمن! [3]

ومنذ البداية نلحظ قوة الاندفاع في التعبير حيث يستخدم الشاعر دلالات قوى كونية تحمل إيحاءات رمزية غزيرة، "الريح والشمس والنجوم والأمطار" ويبدو أن الشاعر يحمّل رموزه دلالة سلبية، إذ إن الريح ذات القدرة التسييرية والتغييريَّة تبدو عاجزةً عن القيام بدورها، فهي تنفخ القلاع ولكن السفن ما زالت في حالة ثبات فهي معلقة في البحار، مع ملاحظة أن النفخ يعبر عن حالة اعتيادية مرتبطة بالريح الذي يتخلى عن دوره التسييري المأمول منه، أما النجوم والشمس والأمطار فهي تمارس فعل الثقب، وهو أكثر قدرة على الاختراق والتجاوز من الفعل "نفخ"، مما ينبئ بتحول واضح لأفعال القوى الكونية.

ويلح الشاعر على فترة الضياع والتشتت التي تتكرر في مواضع مختلفة من هذه القصيدة، والضياع يمتد ليشمل البَّحَّار العجوز، والسفن، والبِحَار "ويخاطب الشاعر تلك السفن التي أضاعت بحارها العجوز بأن تبصره تحت راية الميناء[4]، إنَّهُ واقع يشوبه التشتت والضياع، لقد ضاعت البِحَار[5]، الأم الأفريقية التي فقدت

(1) م . س، ص136-137.

(2) الديوان، م1، ص238.

(3) الديوان، م1، ص238.

(4) م . س، ص238-239.

(5) م . س، ص239.

أصدافها في المحار في إشارة إلى فقدان الذات بضياع خيراتها المنهوبة، أما البحَّار فهو رمز أبناء أفريقيا الذين لم يحافظوا على المجد والتاريخ، فلم يعد لهم من الماضي إلا الكلمات الجوفاء يملأوون بها واقعهم الخاوي:

كانت قلاعنا تسابق التيار
ليلة حركنا المجاديف إلى الميناء
كانت رياح الشرق تلصق الغيوم
في الفضاء[1]

وفي نداءٍ أشبه بنداء الملك الضليل (امرئ القيس) بقوله (اليوم خمر وغداً أمر) يُستدعى البحارة للهبوط.

موعدنا الفجر إذا السكارى استيقظوا غدا
وانكسرت على بلاط الصمت قهقهاتنا[2]

فهي أحلام سكارى في استرداد عرش ضائع، وهي ليست إلا أماني تروح وتجيء، وفي ظل هذا الضياع والضعف، يفقد البحارة حقهم المشروع في الدخول إلى المدينةالتي لم تكن متسامحة معهم رغمَ ضعفهم ووقوفهم في مواجهة البحر والرياح، بل نجدها تدير ظهرها للعجوز والشاعر، فلا تمنحهم جواز سفر لعالمها الحالم الممزوج بالروائح، وهذه إشارة إلى المدينة الحديثة بما تحويه من حياة صاخبة مريعة.

ألقت بنا الرائحة الوحشية الحمراء
والعرق الذي يسيل في استشهاء
على الحوائط الملساء
كنت تخبئين كل هذه الروعة
عن عيوننا... أين؟
عليك لعنة السماء

(1) م . س، ص240.

(2) الديوان، م1، ص241.

يا فاكهة الشتاء[1]

ويستكمل الشطر بناء صورته، بقوله : إن الذين سيأتون بعدنا لن ينالوا شيئا وسيسيرون على نفس الخطى وسيلعنون المدينة، والإشارة هنا إلى البحَّارة (أبناء أفريقيا) الذين يحاولون اللحاق بركب الحضارة ولكن الأبواب موصدة بوجوههم، والمدينة الحديثة رمز الحضارة التي تشهد تفوقا مطلقا للأبيض (المستعمر والغاصب) الذي يرفض أن يعطي القارة السمراء حريتها لتنطلق نحو الحياة والانبعاث؛ لذلك نراه (أي الشاعر) يستصرخ بآلهة البِحَار التي تقف خائرة مهزومة هي الأخرى، فلا تحرك ساكنا وهي ترى البحار والبحارة يسومهم العبث والخراب سوء العذاب، لذلك فهي تغد و بنظر الشاعر، قوى مهزومة، وقد فقدت دورها المأمول في البعث والتجديد، وسط حالة من اليأس والسأم تعم الحالة بأكملها.

والذين قدموا من بعدنا
سيصبحون مثلنا
نحن الذين عبروا البحار
دونما قناع
حتى رسونا فجأة
على موانئ الضياع
آلهة البحار صارت جيفا
وآأسفا
وآأسفا[2]

أسطورة أطفال السماء والأرض:

وتقول هذه الأسطورة إن البشر وجميع الكائنات الأخرى والأشياء تبعث من (رانغي) Rangi -السماء- و(بابا) Papa –الأرض- غير أن السماء والأرض انطبقلبعضهما على بعضهما الآخر ، فساد الظلام على البشر، وغيرهم من الأحياء

(1) م . س، ص242.

(2) الديوان، م1، ص243.

حتى سأل الأطفال إن كان الأفضل لهم أن يفترق أبـــواهم (الأرض عـــن الســـماء) فأجاب تين ماهوتا Tonema-Tane أب الغابات - أخوانه الخمسة الكبـــار أن مـــن الخير أن تنفصل السماء عن الأرض لتصبح السماء فوقهم وأن تكون الأرض تحت أقدامهم، لأن تصبح السماء غريبة عنهم وأن تكون الأرض أمهم ا لمرضعة والحانية، غير أن تاوهيري ماتي Tauhiri-Mateh أب الرياح والعواصف لم يـــرض بـــأن تفصل أمه عن زوجها وسيدها وسرت في نفسه رغبة عارمة للتمرد على أخوتـــه، وهكذا نهض إله العواصف وتبع أباه إلى أعلى السماء وأقام هناك وبعـــدها جـــاءت الرياح العاتية والغيوم، وما يصاحبها مـ ن رعد وبرق حيث أن أباها تاوهيري مـــاتي صار يرمي بها أعداءه الموجودين على الأرض(1).

يجسد الشاعر هذه الأسطورة من خلال قصيدة حملت اسم "الطفل والعاصفة" ومنذ البداية نلحظ الشاعر يستحضر تلك الأجواء التي تشي بالقسوة والتشرد، حيـــث يتخير الزمن وهو منتصف الليل (2)، وهو وقت تدلهم فيـــه العتمـــة، وعَبْـــرَ هـــذه المساحات الشاسعة المظلمة ينبعث الألم، وتسود الوحشة، وفي مثل هذه الأجواء التي يخيم عليها الصمت وتتخرّس فيها الألسنة، يعلو صوت الشاعر متجاوزاً هذا السكون العنيف ليرسم الغد ويبشر به:

ومع الظلمة يصحو الشعراء
يسقون نفوسا ميتة
ويضيئون عيونا عمياء
ويغنون لفجر آت
فجر بشري الأضواء(3)

ويتذكر الشاعر نجمة حزنه، وهي الأرض الأفريقية ويحلـــم معهـــا بعيـــون مشمسة تخرجها من هذا الواقع المظلم، فهما أشبه بطفل يرقد في الظل يحلـــم هـــو الآخر بعيون مشمسة.

---

(1) النوري، الأساطير وعلم الأجناس، م . س، ص30-31.

(2) الديوان، م1، ص427.

(3) م . س، ص428.

وذكرتك.... يا نجمة حزني
حزني المتوهج، في الليل
والعتمة، تتمطى سأما
تتلوى أرقا من حولي
وأنا أتطلع مبهورا
كالطفل الراقد في الظل
أحلم بعيون مشمسة(1)

وفي مزج عجيب بين الأجواء الصوفية والأسطورية يتشـكَّل الحُـلم لـدى الشاعر، فيدخل في أجواء صوفية حيث الصبابة والعشق وتشتد لحظة الانفعال لديه ويبكي لأن صبابته تشنقه فوق صليبين وإن صدق حدسي، فإن الصلب الواقع عليه هو نتيجة لحالة الفقد التي يحياها، جراء تعلقه بقطبي الصبابة لديه وهما العروبة والزنوجة، فمرة يصلب لأنه ابن أفريقيا الذي هام في حبها وانبرى للدفاع عنها ولكنه لم يلق سوى الرفض، فهناك من رأى في حبه لأفريقيا مجرد ادعاءات لا تلامس حقيقة واقعه النفسي، وتارة أخرى لأنه ابن العروبة وهي حقيقة حدت به إلى أن يتغنى بأمجاد العرب ويطوف بأرجاء الوطن متلمسا أوجاعه، ولكنه أيضا رفض وشرد لأسباب سياسية سبق الحديث عنها، لذلك كان الصلب هو الضريبة التي تدفع ثمنا للحب وافتداء للمحبوب...

فبكيت لأن صباباتي
تشنقني فوق صليبين
وبكيت لأنك في عمري
شعر.... وعذاب شقيين(2)

وكأن الخطاب المتردد في جميع هذه الأبيات للأرض التي تتوشح بلسان وهيئة امرأة، ويخاطبها محذرا:

---

(1) م . س، ص428-429.

(2) الديوان، م1، ص429.

الريح وطفلك والظلمة
وجراحاتي فوق الدرب
لأكاد أراه... أرى جثته
ملقاة فوق العشب
فأصيح بها: يا ريح قفي
هذا الطفل الضائع قلبي
رديه... فتنهار الأصداء[1]

والريح تبدو قوة مرعبة، فهي تحمل دلالة سلبية، وهو قلب للدلالة الأسطورية فالريح أسطوريا يقذف بها الأعداء وليس الأطفال، ويعبّر ضياع الأطفال عن ضياع أبناء الأمة فالشاعر يحذرها من الخطر الذي يهدد أبناءها بالضياع والتشرد، ولكن هذه النداءات لا تسمن ولا تغني من جوع، ويبقى الشاعر أسير أحزانه.

وتمتد قصور الرعب
وأطوف مع الليل حزينا
أجري.... والمأساة أمامي
تجري... هاأنذا يا طفلي
آت أتسلق أيامي[2]

10.1 خلق الأسطورة:

لقد عانى الفيتوري ما تعانيه الأمة السمراء من أحزان، واستوقفته الأمة العربية بانتصاراتها، وانتكاساتها، فهو معلق بخيط متين تتجاذبه هموم أمتيه، فوقف حائرا خائرا، مهزوما تارة ونشوانا تارة أخرى، لم يتنكر لأي منهما، ولكنه وقف رافضا لحالتيهما، حالما كما هو شأن الشعراء بمستقبل ندي مشرق ينهي عهد الانتكاسات، والزمن الماضي ذو حضور ملكوتي إلهي عند الشاعر، فهو يستدعي

---

(1) م . س، ص430.

(2) الديوان، م1، ص430.

ويحملق، ويجهش بالبكاء أحيانا، ينتخي تارة ويتراخى تارة أخرى، وما العودة إلى الماضي إلا محاولة استنهاض لواقع الأمة التي تستغرق في سبات عميق، وبعثاً للحياة في جسد يـ توارى ويتهادى. إذن لم تكن غريبةً هذه العودة لموروثات الأمة، بشخوصها وأمكنتها لبعث الحياة في هذه الموجودات الأثيرة الساكنة في دواخلنا.

لقد تعددت الأصوات الداعية إلى التمرد عند الفيتوري ، بالثورة حينا والحب تارة أخرى، فهي الثورة في وجه (الأبيض، والسيد، والمستعمر، والغاصب ...) والحب للمرأة، للقارة السمراء، للأم أفريقيا ...) وسعيا من الفيتوري لمد واقعه بمصادر القوة يعيد تجربة أسطرة الشخصيات الحديثة، كما هو الحال مع السياب ، عندما جعل في إحدى قصائده المناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد) بطلة أسطورية، ومثلا أسمى لكل المعاني والقيم النبيلة[1]، والفيتوري يعيد التجربة (بمعيتيقة).

اسمها معيتيقة.... مجرد راعية صغيرة لا علاقة لها بكل ما يحدث هناك، هكذا كانت.... وذات يوم قبل عام 1969، خرجت بأغنامها على مقربة من القاعدة الأمريكية، غير أنها لم تعد قط، فقد مزقت جسدها الصغير، قنا بل قوات الاحتلال التي كانت تقوم بإحدى مناوراتها الحربية ..معيتيقة لم تكن لها قضية .... إنها هي القضية[2]. فهل كانت معيتيقة بهذا الإقحام واقعا بديلا وحاضرا مأمولاً، بحجم ذلك الحلم الذي يسد خواء الحاضر.

وفي المشهد الأول يستحضر الشاعر معيتيقة القادمة من زمن ا لفتوحات زمن الانتصارات والقامة المتطاولة.

معيتيقة
أأنت هي التي أشعلت
ضفائر شعرها في الحلم
تحت صواعق الخيل الغريبة....
يا معيتيقة!

---

(1) حشلاق (عثمان)، التراث والتجديد في شعر السياب، د . ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص51.

(2) الديوان، م2، ص486.

أكانت نفس أسوار الخرائب؟
والمناقير الطويلة...
والطواحين البدائية؟
وكان النهر، نهر الحزن....
تغتسل القوافل فيه....
ثم تدور أقمارا محطمة
وأشجارا نحاسية....
وكان السهل أخضر يا معيتيقة
وكنت بريئة العينين والشفتين[1]

ومنذ البداية نلحظ الأجواء الأسطورية التي تخيم على القصيدة فالاسم (معيتيقة) وهي من أشعلت ضفائر شعرها لتطرد الخيول الغريبة، والشاعر غير متأكد من تحديد هويتها فتغدو لغزا محيرا، وتمتد الحيرة حيث يجهل الشاعر المكان الذي أتت منه هل منأسوار الخرائب والمناقير الطويلة؟ عندما كان النهر الحزين يغسل القوافي، فهل الشاعر يتحدث عن كانكا Gangaلآلهة التي يعبدها الهندوس؟ باعتبارها تجسيداً لنهر الكنج المقدس، والذي يحقق الغط س فيه غسل كافة الذنوب [2] وهل الأقمار المحطمة ترتبط بتلك الأسطورة التي تتحدث عن ربط خسوف القمر بالوحوش التي تفترسه [3] أو بموته وانبعاثه إلى الحياة من جديد بسبب تبدل وجوه القمر في دورته الشهرية [4] وهذه الأشجار الآتية من مدينة النحاس (المدينة الأسطورية) فحتى ذلك الحين كان السهل أخضر، والشفتان بريئتين.

بهذه الفاتحة الأسطورية تولد أسطورة الفيتوري الحديثة (معيتيقة)، ومعيتيقة تمثل حالة الخصب التي ينتظرها أبناء الأمة، فهي الطاقة التي تلهب وتشحذ هممهم ومشاعرهم.

---

(1) م . س، ص487-488.

(2) النوري، الأساطير وعلم الأجناس، م . س، ص133.

(3) م . س، ص33.

(4) م . س، ص33.

ستغدو نخلة ذهبية
في موسم الأمطار
وترقص بين أجفان العذارى
زهرة من نار
وسوف تغار
كل جميلة الساقين
من ساقي معيتيقة![1]

ومعيتيقة تنشر الخير وتبشر به، فهي إله الخصب الذي ي تحول الجدب معـــه إلى خصب والشر إلى خير، كل ذلك تفعله معيتيقة بما تحمل من مقومات.

وكان السهل أخضر
والغيوم الخضر، تحلم أن طفل الفجر
يرقد في معاطفها الأنيقة
والطيور الشاخصات من العرائش
تشرئب، وتنقر الأضواء
ما أبهى معيتيقة[2]

وحينما تهب رياح الاستعمار الذي يأتي على الأخضر واليابس يوجه السؤال صوب معيتيقة، بوصفها إله الخصب، ويأخذ السؤال حينها شرعيته المسلوبة.

لماذا يا معيتيقة
يجيء القادمون وينصبون خيامهم....
في سهلنا، ونهد خيمتنا....
ونرحل[3]

ويعاود الشاعر السؤال بإلحاح

(1) الديوان، م2، ص488-489.

(2) الديوان، م2، ص489.

(3) م . س، ص491.

أنرحل يا معيتيقة؟
سترتحلُ النجوم وراءنا
وتظل تمطرنا سماء الله[1]

ورغم هذا الإلحاح بالسؤال، إلا أن معيتقية الفيتوري تبدو عاجزة، إذ تنهـــزم أمام الإعصار الذي يواجه أبناء ا لأمة، والتعبير بهذا الإيحاء يصور هول المعضـــلة التي تحيق بالواقع، ومع كل ذلك فالأمل ما زال يحدو الشاعر فهروب معيتيقة لـــن يتجاوز حلم الحرية الذي ينشده أبناء الأمة.

تجاوزي ما شئت....
لن تتجاوزي فرح السنابل
واحلمي بالشمس.... [2]

وحينما يلاحق الشاعر معيتيقة فإ نه يلاحق حلم الأمة، الغائص تحت أرجــل خيل الأعداء.

لماذا يا معيتيقة!
حلمت بأن أرجل خيلهم
خطفتك.... [3]

وبطوطمية مقدسة، وفي حالة من التجسيد لمفهوم الموت والانبعـــاث ينهـــي الشاعر القصيدة، بجموع الأعداء الزاحفة، وبدباباتهم المتوسدة على جثـــث القتلـــى، ومعيتيقة فاتحة اليدين، لقد دفنوها تحت ركامهم، ولكنهم وجدوها نائمة، وثمـــة وردة حمراء نابعة من الشفتين[4].

---

(1) م . س، ص491-492.

(2) م . س، ص492.

(3) الديوان، م2، ص494.

(4) م . س، ص495.

11.1 الرموز التاريخية:

استخدم الشعراء العرب المعاصرون الرمز التاريخي في مستويات ثلاثة، الشخصية التاريخية والأحداث ومأثورات الأقوال الأدبية [(1)]، أما الفيتوري، فيحمل الرمز التاريخي عنده ملامح خاصة، ومبرّر هذا القول، أن التاريخ لدى الفيتوري يتجه في مسارين : مسار الأمة العربية الزاخرة برموزها، ومسار الأمة الأفريقية العابقة بزنوجتها، وحينئذ فإن دائرة الرؤية عند الشاعر تأخذ على عاتقها احتواء تاريخ أمتين، لا انفصام له عنهما، وفي محاولتي لإشباع هذا الجانب سأعمد إلى التقسيم الآتي:

1. رموز الثورة والرفض.
2. رموز السلطة.

1. رموز الثورة والرفض.

1.11.1 الحسين بن علي:

تتمثل شخصية الحسين من خلال إبراز مشاهد الفداء والتضحية، التي يقدمها في سبيل كسب حرية البشرية ولو كان الثمن جسده المصلوب، أو رأسه المقطوع، وأصبحت نعوت الثائر العظيم، أو الفدائي الثائر، تتصل به وتلتصق التصاقا وجوبيا، فما أن يذكر الحسين إلا وتذكر معه هذه النعوت، وقد عبر خالد الكركي عن رمزية هذه الشخصية تعبيراً جميلاً حيث يقول : "يأخذ الحسين بن علي موقعا متميزا في مسيرة الشهادة من وجهتي النظر التاريخية والفنية .... وقد أخذ الرمز ببعديه التاريخي والشعبي حيزا في جملة من القصائد وأصبح النداء باسمه إشارة رمزية للغضب والحزن والشهادة في أعلى أبعادها الدينية والشعبية معا في سبيل الموقف، بل وصار رمزا لخذلان الثائر العظيم من مؤيديه "[(2)]. ونستطيع أن نتلمس بروزات

---

(1) كفوري (خليل)، نحو بلاغة جديدة، ط منشورات نواف، بيروت، 1994، ص222.

(2) الكركي (خالد)، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ط 1، دار الجيل، بيروت،ومكتبة الرائد العلمية، عمان، 1989م، ص183.

هذه الشخصية في شعر الفيتوري من خلال استقراء بعض النصوص التي تناولت هذه الشخصية، فمن قصيدة "المقتول يدفع الثمن" نقرأ:

بطيئة عقارب الساعة
أفواه الشهود... أصوات القضاة
بطيئة... باردة الجبين والشفاه
الكلمة، الإنسان والإله
....
لو أن عيسى عاد
لكان غطاها بثوبه
لو أن محمدا......
لسل سيفه مهاجرا لربه
وآه لو رأى الحسين مرة
محرابها المفجوع
لجاءها مستشهدا....
وفي يديه رأسه المقطوع(1)

وهذه القصيدة من مجموعة البطل والثورة والمشنقة " والحديث ابتداء عن الساعة، التي تدق عقاربها ببطء شديد، وهذه الساعة ليست إلا ساعة الحرية، والخلاص التي ينشدها أبناء الأمة؛ ولذلك نرى الشاعر يستحضر رموزا إنسانية مشرقة في تاريخ البشرية كتب على يديها التحرر، وحملت حلم الأمة بالخلاص، فهو يعرج على عودة المسيح المأمولة ثم يقف عند الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم-، ويترك مجالا رحبا للقارئ بتصور ما يمكن أن يفعله الرسول –صلى الله عليه وسلم- لو كان حاضرا، معتمدا على آلية الحذف بعبقرية الشاعر المبدع، ثم يأتي على ذكر الحسين متأوها متوجعا، لعله تعبير عن ألم الذكرى أو ذكرى الألم التي تعيش في حافظة المسلمين كلما ذكر الحسين، والحسين سيأتي مستشهدا ليس

(1) الديوان، م1، ص596-597.

للساعة (ساعة الحرية) بل سيأتي للأرض القارة، ورأس الحسين المقطوع لم يـــأت عبثا، فقد جيء به لأن رؤوسا كثيرة "قطعت" عند مقتل الحسين.

ويحسن الشاعر التخلص لينقلنا نقلة نوعية إلى شيء محسوس للمرأة ولكنهـــا ليست امرأة بالمعنى المجرد ولكنها (الأرض/الأم).

صه.....صه
كأنما أسمعها كأنما تئن
اقسم يا سيدتي القتيلة
العارية البدن
لست أنا القاتل[1]

وتتردد فكرة (قطع الرأس)؛ استيحاء لقطع رأس الحسين، وقد رأى الكركـــي في أمر توحد رأس الحسين بجسده من جديد عودة للحياة وبعثا لها من جديـــد، وأن هذا الرمز بهذا الفهم يأخذ موقع أسطورة أدونـــيس وعشـــتروت (حكايـــة المـــوت والبعث)وأسطورة إيزيس وإيزوريس [2]، ومن جهة أخرى أرى أن فكـــرة قطـــع الرأس بهذا الإيحاء، يعني فصلا للتاريخ بشواهده وتضحياته فصلا للجانب المنيـــر من صورة الأمة، إذ إن الرأس بما يحوي من إشراق في زمن الأمة الماضي، يصبح هدفا ومغزى للمتربصين بإنجازات الماضي، ويغدو فصله واجب التنفيـــذ، لإثبـــات حتمية الهازم والمهزوم، والانهزام يصبح تشكيلا يعم الصورة بأكملهـــا، حاضـــرها وماضيها، وحينها يتكلم الواقع لغة واحدة هي لغة الانصياع للقوي، في عصر يتكلم فيه الأقوياء ومن يجرؤ على الكلام من الضعاف يُجَزُّ رأسه.

رأسي تريدون؟
خذوه
فلقد أرهقني...
أقسم باسمها الذي يسطع

---

(1) الديوان، م1، ص598.

(2) الكركي، الرموز التراثية العربية، م . س، ص185.

في زنزانتي الآن....
فلقد أرهقني
....
هذا الذي أحمله بين يدي دائما
كأنما أحمله بلا سبب
أرهقني[1]

2.11.1 صلاح الدين الأيوبي:

ارتبطت شخصية القائد صلاح الدين الأيوبي في أذهان المسلمين بالتحرر والانتصار، فهو القائد الذي شغله هم رئيس واحد، هو تحرير فلسطين من أيدي الغزاة الصليبيين، فوجد الشعراء في هذه الشخصية الملاذ والنخوة، وأسقطوا عليها حالتهم النفسية التي ترزح تحت وطأة الهزيمة والاغتصاب، لقد آمن هؤلاء الشعراء بأن الأمة التي أنجبت قائدا محررا بحجم صلاح الدين قادرة على إنجاب قادة عظام آخرين يسطرون المجد لأمتهم، كما فعل صلاح الدين الأيوبي الذي غدت شخصيته على هذا النحو نموذجاً أعلى يحتذى، ومن الولادات الجديدة التي حملت الأمل لمستقبل الأجيال شخصيات قيادية كان لها حضور أسطوري في أذهان الأجيال، أمثال جمال عبدالناصر وجميلة بوحيرد .... وغيرهما، حيث غدوا صوراً مشرقة، تسعى لاستعادة الوجه المضيء في نسج محكم، فنجد الفيتوري يربط بين شخصية القائد العربي، جمال عبدالناصر، بما تحمله من إجلال وإكبار في نفوس أبناء العروبة وبين شخصية صلاح الدين الأيوبي (القائد المحرر)، ويبدأ الشاعر عملية الربط بإبراز الآثار المترتبة، نتيجة لفقدان الأمة العربية، قائدها ورمز ثورتها وصاحب الحضور المهيب، فقد ترك رحيل عبدالناصر أثراً عميقاً في نفوس الأمة، بعدما كان يشكل منبعا ومصدرا للثورة.

الآن، وأنت تنام عميقا تسكن في جنبيك الثورة

(1) الديوان، م2، ص124.

ترتد الخطوات........
تعود الخيل، مطأطئة من رحلتها... مغروروقة
النظرات[1]

وعبدالناصر يتمثل عند الفيتوري بكل حالات الانتصار عبر لوحة يزينها فجر الأمة الغائب، وعبدالناصر فجر آخر لهذه الأمة . حيث تستعاد على يديه شمس صلاح الدين التي غابت عن الأمة طويلاً.

وحين تجيء سحابة هولاكو التتري...
وتزحف أذرعة التنين......
وتنهار الأشياء جميعا
تولد ثانية في عصر صلاح الدين.... [2]

وهولاكو، والتتار، رموز للتهديدات التي تتربص بالأمة، ويتخير الشاعر عباراته بعناية للتعبير عن هول الكارثة التي تحيق بالأمة، فهو يعمل على تكثيف الصورة تكثيفاً مؤثراً، باستخدامه تعابير تحوي ألفاظا موحية من مثل : سحابة هولاكو، وتزحف، وتنهار، وهي ألفاظ لها وقع خاص في النفس.

وفي مقطع آخر يقرن الشاعر ما بين عبدالناصر وما حققه في سبيل الشرف العربي وبين صلاح الدين وما حققه من كسب عظيم للإرادة العربية بانتصاره في حطين، ويبدو أن ولادات الأمة هي ولادات (عزيزة) فهي لا تلد إلا بعد سنين . مازجاً على نحو دالٍّ ما بين عودة القائد الفاعل بعد زمن، حيث تتماهى الصورة؛ فيبدو كأنه صلاح الدين وقد عاد توّاً من حطين، فتضيع المسافة الزمنيّة بيننا وبين زمن العزّة والانتصار –حطين- أو كأذناً في انتظارنا الثقيل قد فوجئنا بصلاح الدين قد صحا من نومه وإرهاقه وعاد للحياة من جديد. إننا أمام صورة تستحضر الماضي البهي وتمزجه في لحظة خاصة فاعلة بالحاضر، فتختلط علينا صورة الرمز المجتلب من الماضي والحاضر الماثل أمامنا والمتمثل في شخصية عبدالناصر.

---

(1) الديوان، م1، ص641.

(2) م . س، ص643.

لكأنك –ملفوفا بوشاح بلادك-
آتٍ توا من حطين.....
وكأنك أرهقت فنمت لتصحو بعد سنين[1]

ولأن صلاح الدين هو المعلم الذي علم الأجيال كيف تسترد كرامتها، فقليلاً ما تذكر فلسطين الحبيبة، ولا يذكر صلاح الدين، فهذه الاعتداءات الآثمة لبني يهود، على الأرض والإنسان، بحاجة لرجل محرر بنبل صلاح الدين.

تذكروا....
إن الذين ذبحوا أطفال دير ياسين
وأكلوا أكباد أمهاتهم...
وسرقوا أرض صلاح الدين
لو قدروا، فسوف يرجعون
ويبقروا بطون أمهاتهم، ويهدموا قبر صلاح الدين[2]

وتغدو عودة صلاح الدين عودة مأمولة، فهي عودة تحمل الأمل بالخلاص، وحينما يعود صلاح الدين، فإن وجوها أخرى مشرقة تستعاد (المهدي والأنصار والفدائيون).

قل لهم إن صلاح الدين قد عاد
والمهدي والأنصار قاموا
وصحا الموتى الفدائيون[3]

ويربط الشاعر في المقطع السابق بين عودة صلاح الدين، وعودة المهديين والأنصار، وفي الموروث الشيعي، تكون عودة المهدي أملاً بالخلاص وحالةً منتظرة، حيث تكون العودة، إحياءً لمصلحة قدرها الله، لمكافأة قومٍ، والانتقام من

(1) الديوان، م1، ص644.

(2) الديوان، ص436-437.

(3) م . س، ص618.

آخرين، فالعودة هنا لا تخلو من الترميز بهدف الانتصار لواقع الأمّة، فالإمام الغائب يعود، لينتقم من أعدائِهِ لصالح رفعة الأمّة[1].

3.11.1 أحمد عرابي:

من رجالات مصر وقادتها العظام، سار مع المصريين الساخطين على حكومة الخديوي الضعيفة المستسلمة للنفوذ الأجنبي، ولم يجد الساخطون وسيلة لإنهاء هذه الحالة إلا بالمطالبة بتأسيس الحكومة على قواعد الشورى، ومنح بعض المنتخبين من الأهالي حق المشاركة في كليات أعمال الحكومة"[2] وكان الهدف أساسا من تذمر رجال العسكرية التخلص من الطبقة الجركسية -التركية في الجيش، وهي الطبقة التي احتكرت المناصب العليا واستولت على المرتبات الضخمة، واستأثرت بالترقيات، في حين ظل صغار الضباط والجنود المصريين محرومين من هذا كله"[3].

ويرجع التذمر إلى أيام حملة الجيش (1876) لسوء تصرف القيادة العليا والإهمال الذي أودى بحياة ألوف الجند، فتكونت من هؤلاء أيضا عند عودتهم جمعية سرية، وكان من رجالها أحمد عرابي وعلي فهمي وعلي الروبي، وكان غرضهم في هذا الوقت المبكر، إلى جانب التخلص من الطبقة الجركسية -التركية في الجيش وفتح باب الترقي للمصريين، القضاء على حكومة الخديوي إسماعيل وعزل الخديوي نفسه[4].

يفرد الشاعر قصيدة بأكملها عن الثورة العرابية حملت اسم "عندما يتكلم الشعب" تناولت الأحداث التي رافقت هذه الثورة وما حملته من تضحيات وشهادات

---

(1) البنداري (محمد)، التشيع بين مفهوم الأئمة والمفهوم الفارسي، دار عمار، ط 2، 1988م، ص221.

(2) شكري (محمد فؤاد)، مصر والسودان تاريخ وحضارة وادي النيل السياسية في القرن التاسع عشر 1820-1899، ط3، دار المعارف بمصر، 1963، ص180.

(3) م . س، ص180.

(4) شكري، مصر والسودان، م .س، ص180.

عبرت عن إرادة الشعب، وأثبتت ما مؤداه، أن إرادة الشعب فوق الاغتصاب والاستلاب.

بالأمس... والليل، والصمت، والكرى في المدينة
رأيت شعبا كبيرا، من الشعوب الطعينة
يدوس في كبرياء، أصفاده وسجونه
والشمس تغسل بالنور، دربه وجبينه(1)

ويفضح الشاعر مؤامرة (الخديوي-فرنسا-إنجلترا) فحينما اعترضت (إنجلترا-فرنسا) على التحركات السياسية في مصر، أرسلت سفنا بحرية إلى مياه الإسكندرية للقيام بمظاهرة حربية، مما اضطر البعثة العثمانية إلى مغادرة مصر في 8 أكتوبر، وكانت مطالبة السلطان العثماني بشرعية بلاده فاتحة للتقارب الفرنسي الإنجليزي لصياغة نفوذهما السياسي في البلاد(2).

بالأمس سرت صفوفا مشدودة في الحبال
ومت جوعان، والفأس في يدي لا تزال
وباسم عرش الخديوي الغالي حفرت القتال
وباسم خائن مصر تدفق الاحتلال(3)

ويشير الشاعر إلى حوادث عابدين الـ تي حدثت في 9 سبتمبر 1881، حيث انتهز الباب العالي الفرصة، ليحتل البلاد بجنود عثمانيين، ذلك أن أحمد عرابي قدم في 9 سبتمبر مطالب الحركة(4).

بالأمس ثار عرابي باسمي في عابدين
وفي دجى كل منفى مشيت عالي الجبين
وكل ضربة سوط، دوت بجنبي كل سجين

(1) الديوان، م1، ص205.

(2) شكري، مصر والسودان، م . س، ص185.

(3) الديوان، م1، ص206.

(4) شكري، مصر والسودان (السابق)، ص184.

حملتها بين جنبي، من يد الظالمين[1]

وأصبح عرابي هنا يعبر عن ملايين العرب على امتـــداد وجـــودهم، و بهـــذا يصبح قبلة الحرية والانعتاق، ففي هذه الثورة تسطع شمس الحرية التـــي احتجبـــت لسنوات طوال، وبإزاحة هذه الغيمة ينقشع الظلام، ويبزغ فجر جديد وعهـــد جديـــد فالعربي سليب الإرادة والحرية يغدو منتصب القامة، مرفوع الرأس، نشـــوانَ بهـــذا النصر مفتخرا بعرابي ورفاقه.

وفي غمرة هذا الانتشاء يعرج الشاعر على ذكر بعض الحوادث، التي غدت ملامح للبطولة، فهي أناشيد الفرح وابتداءات جديدة لغد مشرق من دنشواي.

بالأمس سالت دمائي على ثرى دنشواي
وكان زهران يمشي إلى الردى بخطابي
وحينما شنقوه، تلقفته يداي
وحينما حملوه، دفنته في دماي[2]

زهران أصبح سترا لشرف الأمة، من محاولات الاغتصاب، ودنشواي رديفا لأحد وحطين ومؤتة، وبشهادة زهران وأقرانه من رفقاء التضحية ترى البلاد النور.

بالأمس ناديت أرضي، فاستيقظت من كراها
استيقظت تحجب الشمس أوجها، وجباها
استيقظت تنفض القيد صاغرا عن خطاها
وتسترد بطولاتها وتعلي علاها[3]

لقد غدا عرابي من زمرة القادمين عند الفجر طلائع النصر، وعباءات الفرح، وأناشيد العبيد العراة.

وخديوي مصر يطأطئ هامته بعد الخيلاء
أو أنت عرابي الواقف، تحت الراية....

---

(1) الديوان، م1، ص207.

(2) م . س، ص207.

(3) الديوان، م1، ص209.

ذو الصوت الآمر.... [1]

12.1 رموز السلطة:

ويقصد بها القوى المهيمنة على اختلاف تسمياتها، بيد أن هذه الرموز ليست قصرا على أعداء الأمة من تتار، وروم، ومغول، وغيرهم، وإنمـــا تشـــمل رمـــوز السلطة ضمن إطار الدولة الإسلامية أيضا، فرموز السلطة هم رموز الهيمنة والقوة على الإطلاق وليس على وجه الخصوص.

لقد استخدم الشاعر رموز السلطة ضمن إطارين : الإطـــار الســـلبي حيـــث الجبروت والقمع والتنكيل، والإطار الإيجابي المتمثل بالرموز التـــي تقـــدم الخيـــر لأبنائها.

1. الإطار السلبي: ومن رموز هذا الإطار فرعون هذه الشخصية المتجبرة، رغم أن بعض الروايات تقول إنه أجنبي ليس من أهل مصر، والغالب أنه من العماليق أو من عرب لخم من الشام [2]، وقد تولى أمر مصر، فأذاقهم سوء العذاب، ونصب نفســه إلهاً يعبد، ويجيء استحضاره للتعبير عن التخلف، لأن زمنه هو زمن العبودية، فهو رمز لرجل السلطة المتجبر والمستبد، والمحزن أ ن صورة فرعون، تبعث من جديد في قادة العصر الحديث، الذين يجعلون من السلطة سياطا تكتوي بها جلـــود العبيـــد العرايا.

ولم يزل بعد ألف قرن
فرعون يستعيد القرونا[3]

وفرعون هو رمز الثروة والغنى فخزائنه تكتنز بـــالأموال التـــي لا تأكلهـــا النيران:

فأي الهدايا يمر بها شاعر

---

(1) م . س، ص645.

(2) عبد الحميد (سعد زغلول)، في تاريخ العرب قبـــل الإســـلام، ط دار النهضـــة العربيـــة، بيروت، 1976، ص4.

(3) الديوان، م1، ص185.

عبر عينيك
أيقونة من خزائن فرعون؟[1]

أما التتار فكان للشاعر وقفات عديدة معهم فهم الذين دمروا بغــداد عاصـــمة الخلافة (656هــ)[2]، فقد عاثوا في البلاد فســاداً، ودمّــروا المنجــزات ونهبــوا الخيرات، فكانت التسمية تشير إلى دلالة واحدة وهـــي الخــراب والــدمار، فكلمــا اختلجهقةثللدم في الأرض، أشعلت المدن الوثنية في الظلمــات معابــدها ..... وأراحت خيول الغزاة، حوافرها العارية فوق خارطة الشرق[3]، والتتريون هم رموز الاغتصاب، والمفجع أنهم يجلسون على شرفة العصر.

حين تحسست جرحك في عتمة الفجر
أغرقني في هوانهم، الجالسون على شرفة العصر
أحدق بي التتري المتوج.... [4]
باغتني من شمالي
باغتني من يميني
لامس بالسيف عظم جبيني

والتتريون جناة، ومغتصبون للسلطة، وزناة، فحتى الأضرحة لم تــنج مــن لعنتهم[5]، وهولاكو رأس السحابة التترية، وهذه السحابة أشبه بالتنين دلالة على القوة الوحشية الغاشمة[6].

---

(1) م . س، ص448.

(2) حسن (إبراهيم حسن)تاريخ الإسلام السياسي، ط 1، القاهرة، مكتبة النهضـــة المصــرية، م4، 1967م، ص154.

(3) الديوان، م2، ص81.

(4) م . س، ص83.

(5) الديوان، م2، ص67.

(6) الديوان، م1، ص43.

ومثل التتار، القياصرة، وكانت الروم مصدراً للتهديدات الخارجية المتربّصة بالتخوم العربيّة، حتى قضى الأتراك العثمانيون عليهم وفتحوا عاصمتهم القسطنطينية (1452م) [1]. فهم آلهة الخراب كما يراهم الشاعر استحقاقا لأفعالهم التخريبية.

ويصبح القياصرة
آلهة الخراب[2]

وفي إشارات أخرى كان الشاعر يبتعد عن التعيين، مكتفيا بوضع لفظة تشير إلى رموز السلطة مثل الطغاة، والتماثيل.....إلخ.

يا أمة تعبد التماثيل والطغاة المتوجينا
أقسمت لا تحملين إلا منافقين أو كافرين
فامش معي..... امش يا رفيقي
مثلي مستغرقا حزينا[3]

وهم أيضا قتلة ويصخبون كالطيور الجارحة، وهم قضاة يحملون الأسلحة ويمضغون الكتب المنزلة [4]، أما لقب "الخديوي" فكان إشارة إلى زمن من التجويع والتنكيل، ورمزا للخيانة فباسمه حفر القنال[5]، ويبدو أن نظرة الشاعر للسلطة ورموزها نظرة سلبية، وهي نظرة إدانة واحتقار، فهم رموز لسقوط الأمة وسبب غثيانها، لذلك فهو يطفئ عظام الأمراء ليتقد هو [6]، أما الخليفة فكان رمزا للبطش والقتل، فهودج الخليفة يأتلق بالرؤوس المعلقة والمقطوعة [7]، لذلك فهو لا ينجو من

---

(1) المحامي (محمد فريد بك): تاريخ الدولة العلية العثمانية، تحقيق إحسان حقّي، ط 1، دار النفائس، بيروت، ص164.

(2) الديوان، م2، ص100.

(3) الديوان، م1، ص188.

(4) الديوان، م2، ص64.

(5) الديوان، م1، ص206.

(6) الديوان، م2، ص96.

(7) الديوان، م1، ص125.

نظرة الشاعر الغاضبة والحاقدة، على الرغم مما يحف شخص الخليفة من التبجيل والاحترام في ذاكرة المسلمين.

2. الإطار الإيجابي: وهو الوجه الآخر للسلطة، ذلك الوجه الذي يعبّر عن النزعة الطيبة، وينسجم ورؤيا الشاعر نحو الخير والعطاء، ولكننا لن نتجاوز حقيقة مؤداها : أن حلقة الرموز الإيجابية تبدو متناهية الصغر إزاء حلقة الرموز السلبية التي تشهد تفوقا واتساعا بينا فنحن لا نكاد نعثر إلا على دلائل نزيرة جدا تدعم حلقة الرموز الإيجابية ونستطيع أن نتلمس هذه الحقيقة دون عناء وذلك من خلال النظر في شعر الفيتوري.

ومن هذه الرموز الإيجابية، تطالعنا تراكيب وألفاظ تعود بنا للعصر الأموي من مثل: (الدولة الأموية، القائد الأموي ... إلخ)، والدولة الأمويَّة كما هو معلوم، أرست جذوراً راسخة في بناء الدولة الإسلاميّة، حيث امتدّ النفوذ الإسلامي إلى أصقاع العالم، في مختلف الاتجاهات، فكان التقدم الحضاري ثمرةً لجهد القيادة الناهضة والمتطلّعة[1].

ويبدو الشاعر مفتخرا بإنجازات بني أمية في قوله التالي:

وليلة أن سقطت خيبر.....
قبَّلتَ جبين علي مبتسما
ورحلت غريبا تحملك الأيام....
لتبصر ظل جوادك عبر مواني بحر الروم
وتبني أهرامات أمية فوق جبال الشام[2]

والحديث السابق عن القائد جمال عبد الناصر الذي يتراءى وكأنه آت من أزمنة الانتصارات، فهو من قبل علياً ليلة سقوط خيبر، والزمن الحاضر يؤرق هذا القائد، لذلك فإنه يرحل إلى حيث أتى، إن عبدالناصر هنا يدخل منطق الأسطرة حين لا يعود مخلوقاً خاضعاً لحكم الزمن؛ لأنَّ ظهوره في زمن الصحابة (فتح خيبر)، وتقبيله جبين عليٍّ؛ فيخترق ما يزيد على ألف وأربعمئة سنة، فلا يعود مقبولاً فنياً

(1) حسن، تاريخ الإسلام السياسي، م3، ص1.

(2) الديوان، م1، ص643.

إلا وفق المنظور (الأسطاريخي) وعلينا أن لا ننسى أن الجامع بين الاثنين –علـــي وناصر- هو الموقف من اليهود ومعاداتهم؛ فكأن عبدالناصـــر قـــد امتلـــك روحـــاً أسطورية تحمل العداء لليهود منذ أقدم الأزمنة، وما زال متجدداً حتى هذه الســـاعة، إنه من زمن كان النفوذ الإسلامي يمتد حتى موانئ بحر الروم، إنه زمن بني أميـــة، عهد الخصب والنماء والقوة والمنعة، ليصبح هذا العهد الذاهب (زمن الانتصارات) مقابلا لهذا العهد الحاضر (زمن الانتكاسات) وهذا العهد هو عهد الجوع والضـــعف لأبناء الأمة.

والقائد الأموي يقلب عينيه في الغيم
والشاعر الأموي يقلب ساقيه في القيد
والساحر الأموي يقلب كفيه في الرمل
ممطرة يا سموات.....
والأرض غارقة في المجاعة....
دانية يا مواسم.....
والخيل توحل في جثث الخيل[1]

ومما سبق يتضح أن رموز الإيجاب تشهد انحسارا وانكماشا واضحين أمـــام رموز السلب، التي تست حوذ على جل معالجات الشاعر ضمن الإطار الأكبر (رموز السلطة) ولا شك أن الواقع وما يعانيه، كان سببا مباشرا، لينحو الشاعر هذه المنحى، فحينما ينحدر الواقع بمبدعيه، فإن العقل المثقف لا يتعدى حدود كونه منفذا، لمشاريع يهندسها العقل المسيس، التابع هو الآخر لقوى فوقيـ ـة تسيطر وتهيمن، فيغدو الواقـــع برمته يطفو على ضفاف الهامش.

13.1 الرموز الشعبية:

لا يخفى على الدارسين ما يمثله التراث الشعبي من أهمية كبرى، باعتبـــاره رمزا مهما للحركة الإبداعية، فقد ترك هذا الميراث بصمات واضحة، كانت نقوشـــا بارزة في البناء الفني لإبداعات الأدباء ، ويلعب العامة دوراً مهماً في صياغة التراث

(1) الديوان، م1، ص643.

الشعبي، وفي تداوله واحتضانه، ومن جهة أخرى فإن التراث الشعبي يضم الإنتــاج الفكري للصفوة العربية المتمثل في شتى دروب المعرفة من آداب وعلــوم ولغــة وفنون.... الخ[1] لذلك فإنه مصدر سخي يمد الشعراء بالرموز والصور والأخيلــة فخرجت قصائدهم غنية بقيمتيها، الفنية، والموضوعيّة.

وسأحاول أن أتبين الرموز الشعبية الواردة عند الشاعر من خلال ما أفاد من المصادر الشعبية التالية:

1. عنترة العبسي.
2. كليلة ودمنة.
3. ألف ليلة وليلة.

1.13.1 عنترة العبسي:

تأخذ شخصيّة عنترة العبسي، مكانةً مرموقةً، في ذ اكرة الأجيال العربيّة، وهي في تجاوزها الزمني، وحلولها النفسي؛ تخترق الحاضر، عبر نوافذ عدّة، فهي متقبّلــة كرمز من وجهات نظر متعددة...، التاريخيةّ والأسطوريّة والشعبيّة.

وتعتلق قصتهُ في سبيل رد شرف العشيرة، في أذهاب الناشئة؛ فقد دعاه أبــوه، وكان يعامله معاملةالرقيق، فرد عليه : العبد لا يحسن الكر، إنمــا يحســن الحِــلابَ والصرّ، فقال له أبوه: كرّ وأنت حرّ[2].

وشخصية عنترة بهذا التكثيف، تملك القدرة على إثارة المشاعر استناداً إلــى هذا الميراث الغني، وتتجدد شخصيته في أذهان الأجيال العربيــة، كلمــا ادلهمــت الخطوب، ودعت الحاجة لفارس مخلص، يعيد شرف الأمة المســلوب، وكرامتهــا المهدورة، وعزها المفقود، فهو العبد الذي تمتلئ نفسه عزة، والأسود الــذي تشــع أخلاقه بياضا، ويمثل عنترة انتصارات الماضي قبالة الحاضر المتواري والخاوي.

نحن العرب.......

---

(1) حريز (سيد حامد)، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الأولى، العدد الثالــث، يوليــو 1986، (تحديد مفهوم الأدب الشعبي)، ص28.

(2) الأصفهاني (أبو فرج)، الأغاني، م8، تحقيق عبد الستار أحمد فــراج، ط دار الثقافــة ، بيــروت، 1985، ص237.

عنترة العبسي فوق صهوة الفرس
يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها
وترجف الجبال رهبة، وتجمد السحب
لأنه قهقه أو غضب
لأنه ثرثر أو خطب
لأنه النار التي
تفرخ ذرات الرماد والحطب(1)

وتبدو فاتحة النص السابق جمعا بين متناقضات عدة، نّحن العــرب "، فهــي تشي بارتباطات كثيرة من سرور وأكدار، من أفراح وأحزان، ومن مــاض تليــد، وحاضر مبتذل، فصورة العرب الماثلة الآن هي صورة العرب الواهنة والمبتذلــة، في حين تغور في الماضي مواقف عزة وأنفة يمثلها عنترة وهــو يعتلــي صــهوة جواده، يحمل هم الأمة ويصون حدودها وحضورها؛ لأنه يمتلك القوة الأســطورية فالشمس تخجل من ناظره إذا صرخ، والجبال ت رجف رهبة، وهذه الســمات التــي تلتصق بالشمس، والجبال، إنما هي سمات معنوية، لتتبدى لنا حقيقة عنترة المأمول، فهو يمتلك القوة الأخلاقية إلى جانب القوة الجسدية، فكأن الشاعر يشير من طــرف خفي إلى تخلي الأمة عن أخلاقها لذلك وهنت وفقدت مكانتها، ومن جانب آخر نجد أن عنترة هو الجذوة المشتعلة التي تخلف الرمــاد، المتمثــل برجــالات الحاضــر المنطفئين، ولكنها تخلف أيضا الحطب الذي يمتلك القدرة على الاشتعال إذا توافرت الظروف، والحطب بهذا الإيحاء هو بقية الأمل، والذي من المنتظر اشــتعاله فــي ضمائر أبناء الأمة.

2.13.1 كليلة ودمنة:

"قدمها بهنود بن سحوان، ويعرف بعلي بن الشاه الفارسي، ذكر منها الســبب الذي من أجله عمل بيدبا الفيلسوف الهندي رأس البراهمة (2) لدبشليم ملك الهند كتابه

---

(1) الديوان، م1، ص611.

(2) البراهمة،: طبقة العلماء ورجال الدين.

الذي سماه "كليلة ودمنة" وجعله على ألسنة البهائم والطير، صيانة لغرضه من العوام وضنا[1] بما ضمنه عن الطغام[2]، وتنزيها لـ لحكمة وفنونها ومحاسنها وعيونها، ولعل الحالة السياسية المضطربة، التي كانت تسود البلاد في زمن المنصور الطاغية الذي يشبه من حيث طغيانه، دبشليم كانت من الدوافع الكبرى لابن المقفع على ترجمة الكتاب وقد سمي "كليلة ودمنة" من باب تسمية الكل بالجزء، نسبة إلى ثعلبين شقيقين يقومان بدور كبير في أحد أبوابه، ويعد بحق أول كتاب عربي في الأخلاق لما فيه من نصائح، وتوجيه بطريقة المثل المقول غالبا على ألسنة البهائم"[3].

وعن كليلة ودمنة يقول علي عشري زايد : "كليلة ودمنة من أشهر ما خلفه لنا الموروث الشعبي من أعمال "[4]. والفيتوري واحد من الشعراء الذين أفادوا من هذا الموروث وخاصة من شخصيتي بيدبا الفيلسوف ودبشليم الملك، وقد أفرد قصيدة طويلة أسماها "سقوط دبشليم" وهي كما يتضح موجهة من الشاعر لرئيس الوزراء السوداني الأسبق "الصادق المهدي" في تصريح له لصحيفة الرأي السودانية/ الجمعة، 10 سبتمبر 2004، يورد الفيتوري الحوار الذي جرى بينه وبين الصادق المهدي حيث يقول : "قلت له: هل تذكر قصيدة سقوط دبشليم، قال لي :نعم، قلت له : تعرف أنك أنت دبشليم، فقال : نعم ولكن احتراما لك ولدورك التاريخي لا بد أن نعطيك حرية الأدباء، وقال لي : فعلا نحن كنا ديمقراطيين ، وأنا كنت ديمقراطيا، فلو لم أكن ديمقراطيا، أرسلت إليك اثنين من الأنصار ليضربوك".

والحوار السابق يزيل الأقنعة عن الوجوه ليبدو المشهد على النحو الآتي: دبشليم/الصادق المهدي، وبيدبا /الشاعر، وتبدو الصورة أكثر وضوحا إذا ما علمنا أن القصيدة، مصدرة بقول مقتبس من كتاب كليلة ودمنة، حيث يندد بيدبا الفيلسوف بأفعال دبشليم الملك التي تتسم بالاستبداد والطغيان : "وإنك أيها الملك

---

(1) ضنا: بخلا.

(2) الطغام: اللئام.

(3) بيدبا (كليلة ودمنة) ترجمة عبد الله بن المقفع، ط منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 2002/2001، ص10-11.

(4) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، م . س، ص215.

السعيد جده.... الطالع كوكب سعده، قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم، ومنزلهم التي كانت عدتهم، فأقمت فيما خولت من الملك، وورثت من الأموال والجنود . فلم تقم في ذلك بحق ما يجب عليك، بل طغيت، وبغيت، وعتوت، وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة، وعظمت منك البلية..."[1].

وفي حين أن الحوار الذي أفضى به الشاعر لجريدة الرأي السودانية، يزيح اللثام عن الواقع الذي يعيشه الشعب السوداني من خلال اعتراف الشاعر نفسه فإن علي عشري زايد يرى أن الشاعر أراد أن يندد بما كان يسود في بعض الدول العربية قبل عام 1967 من طغيان واستبداد، كانت نتيجته مأساة 1967، وأن الشاعر قد استعار صوت بيدبا ليعري من خلاله قوى الطغيان والسقوط، على حين رمز دبشليم للقوة الغاشمة التي تستبد بمصير الأمة، وإلى ما تنتهي إليه الأمة من سقوط وانهيار[2].

وحينما نستعرض القصيدة نلمح دون عناء أن بيدبا /الشاعر يمثل صوت الحكمة والعقل وبالتالي فهو صوت الحق الذي ينبغي أن ينصت له دبشليم/الصادق.

يا دبشليم الحق صوت الله
وكلمة الحق هي الحياة
فلا تضق ذرعا
إذا تحركت بها الشفاه[3]

ومنذ البداية يحمل الشاعر /بيدبا رموزه زمام المبادرة للإفصاح عن الحالة المظلمة، بسبب الطغيان والاستبداد، فالريح تحمل دلالة سلبية؛ لأنها تدحرج الطبول[4]، والطبول تحمل الأمل بالحياة وتبشر به، أما القمر الذي ينير الدروب، فرؤاه الشاحبة[5]، والشحوب من مظاهر التعب، وشحوب القمر مرده، غياب من

---

(1) بيدبا، كليلة ودمنة، م . س، ص30-31.

(2) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، م . س، ص215.

(3) الديوان، م1، ص532.

(4) الديوان، م1، ص521.

(5) م . س، ص521.

يحكم بالحق، إذ أن القمر يحمل العدل الإلهي الذي يبسط في عتمة السودان، ويبدو أن الحالة من الألم قد بلغت حدّ استغاثة الشاعر /بيدبا بالريح[1] مع أن دلالتها سلبية، ولكنها استغاثة الباحث عن الأَمَل، ويبدو أن رحلة السودان هي رحلة نحو الموت، فهي تمشي إلى أقدارها، وتموت همّا قبل أن يأتيها الموت[2]، وهي في حالة إغماء دون أن تدري[3].

بعد هذه الافتتاحيات الموحية بالهزيمة، يدق الشاعر /بيدبا الجرس منبها الصادق/دبشليم بواقع الحال وتدهور الأوضاع:

وقال بيدبا
اللصوص اقتحموا حواجز الميناء
وحطموا سارية السفينة
....
ولم يزل قبطانها يضرب في أزقة المدينة[4]

وتبدو الإشارة واضحة للتهديدات التي يواجهها الشعب السوداني، فقد حطمت منجزاته وسُرقت كُنوزُه الثمينة[5]، في إشارة إلى خيرات أبناء السودان المنهوبة والمتآمر عليها. وفي حالة من الاستسلام وفي لحظة من فقدان القوة والإرادة، يعترف الشاعر /بيدبا بعمق المأساة قائلا:

لا بأس أن نطأطئ الرؤوس بعض الوقت
وأن نلوذ ساعة بالصمت[6]

وفي تعبير عن اللحظات العصيبة التي يمر بها السودان، يستحضر الشاعر صورا مؤلمة تؤرق أبناء السودان، حيث النكران والرفض الذي يلاقيه أبناء الوطن

(1) م . س، ص521.
(2) م . س، ص522.
(3) م . س، ص522.
(4) م . س، ص523.
(5) م . س، ص523.
(6) الديوان، م1، ص524.

من ساستهم وقادتهم، فيورد ما يعبر عن ذلك من خلال استحضار مشـــاهد شـــبيهة : سقوط أوراق الشجر، نكران الأب لابنه "[1]وموقف دبشليم /الصادق، غير مجد . إذ انه يكتفي بالقول : "المرء دائما وما يختار"[2]، وعند تعرية الواقع النفســـي لدبشـــليم، يتضح مدى الخوف الذي يلفعه فرغم (تاج الذهب وجبة الحرير والقصب، والحجاب والحراس بالآلاف)[3]إلا أن القلق يهيمن عليه، وهذا يقودنا إلى استدلال مؤداه : أن السلطة تعاني حالة من الاضطراب وانقلاب الأوضاع وعـــدم الســـيطرة . ويشـــير الشاعر إلى التهديدات التي شبهها بالسيل [4]؛ والسيل يحمل دلالة سلبية فهو يـــرتبط بالتدمير والتخويف وتتشعب صورة السيل وتتسع قاعدتها، لتمتد وتشمل المتســـولين والأقزام، وأزعم أن المقصود بهم كومة المتآمرين عل السلطة للنيل منها والتصرف في شؤون العباد.

والمتسولون يزحفون، والأقزام
يعربدون في حطام المملكة[5]

ويبدو أن التآمر يـ نبت من الداخل، فهو خطـــر داخلـــي يتـــربص بمســـتقبل السودان.

السم في كأسك والخنجر في العباءة[6]

وتتوالى مشاهد السقوط أمام بيدبا /الشاعر وتصبح الصورة سوداء قاتمة وقد وصلت إلى حدود أصبح معها المهرجون، رموز الفئة المتجبرة، المتنفـــذة يقيمـــون

(1) م . س، ص524.
(2) م . س، ص525.
(3) م . س، ص530.
(4) م . س، ص528.
(5) م . س، ص533.
(6) الديوان، م1، ص534.

الأحكام الظالمة على الأبريـاء، وفي ظل هذا الخنوع فإن الشمس التي نعهدها رمـزاً للحرية قد عانت المشيب من الجور الذي يلحق بالأبرياء الأحرار[1].

ويبقى صوت الشاعر/بيديا ينير العتمة التي تحيط بالصادق/دبشليم فيقسم السقوط أمام ناظره: 1) سقوط المرء لأنه يرى ولا يرى 2) سقوط المرء لأنه يسير القهقرى 3) السقوط بالرضا وهو أشدها شرا[2].

وتتوالى مع ذلك استعارات الشاعر/بيديا للأقنعة التي ينطقها نيابة عن الشاعر/بيديا والصادق/دبشليم، وها هو يتخير أقنعة البومة/الشاعر والطاووس/الصادق.

وقالت البومة للطاووس:
لولا صورتي الكريهة الدميمة
ما كنت تمشي الخيلاء معجبا
بريشك الجميل[3]

وفي تكثيف عميق ورصد دقيق لمشهد الواقع يعري بيدبا/الشاعر عصر الملك، فهو عصر الظلمة والجوانب المعتمة، وعصر الغضب الميت، والضحك المقهور، أما الخيول رموز الأصالة، فهي تعيش في القماقم، تمارس عليها أبشع أساليب القمع والنفي، وفي صورة مقـابلة فإن الغربان وجوه الشؤم والنائحات الذميمات، فَسكنها العمائم [4]، وفي ظل هذه الظروف المعاشة تبدو الفرصة متاحة، أمام الديناصور رمز القوة والهيمنة والوحشية، وتصل الحالة من المهانة لتأخذ الجرذان والأغربة، رموز التطفل والوصولية والانتهازية، فرصتها هي الأخرى

(1) م . س، ص536.

(2) م . س، ص538.

(3) م . س، ص552.

(4) م . س، ص558.

لتتسيد[1]، وفي ظل هذا التحول ينقلب المألوف في حالة من الانصياع إذ، تلد الرجال وتعاني المحيض، وتستمد القبب المذهبة طلاءها اللماع من أعين الجياع[2].

وينكشف الستار لتغدو المحاورة (خداع أشباح) ولعلها حالة الظلمة المطبقة، التـــي يعيشها أبناء السودان، وإذا كانت رمـ وز الماضي هي الأمل المتبقي، فإن الحاضر يدوسها بأقدامه، فالحانة أغلقت أبوابها، والساقي احدودب، والنديم مات، والقطة أسقطت أبناءهـــا، فهي تلد أبناء موتى، رمز أبناء السودان، الذين خيبوا الآمال، فقد سقط حلم السودان عندما فشلوا في استنهاضها، وإنقاذها من كبوتها، ولـ م يبق إلا نباح الكلب، ينبح أشياء غامضـــة في النجوم، لعله هو الآخر، في حالة استدعاء لنجوم الزمن الماضـــي [3]، عنـــدها ينهـــي الشاعر المشهد، بذوي الشعور البيض وهم يركضون فوق السور، فيسقط الستار ويبصق الجمهور[4].

ويختتم الشاعر قصيدته المطولة باعتذار ساخر من رهط الحاشـ ية، حيث يسقط حلم الشيابطر/ الذي ظن أن الفجر قادم، ولكنه صرع عندما وجد أن الفجر / مـــوت، وأن الطرقفيق/ وكأن الشاعر يعيد ترتيب أطراف المعادلة على النحو الآتـــي : (دبشـــليم/ الموت، بيدبا/ القفر).

يا مولاي معذرة
لكل ما تحجبه الستائر المعطرة
وكل من يحمل بين راحتيه مبخرة
معذرة.... وألف ألف معذرة
للنصب الأنيق فوق المقبرة
فالموت كان الفجر
والطريق كان مقفرة[5]

3.12.1 ألف ليلة وليلة:

---

(1) الديوان، م1 ص560.

(2) م . س، ص560-561.

(3) م . س، ص562.

(4) م . س، ص563.

(5) م . س، ص564.

تعتبر حكايات ألف ليلة وليلة من أغنى المصادر التراثية الشعبية بالشخصيات ذات الدلالات الثرية [1]، وفي استدعائهم لرموز ألف ليلة ولـ يلة"، وقــف الشـــعراء العرب عند:

1. العنوان ألف ليلة وليلة ": فهو يفضي إلى الكثير من المعـــاني والإيحـــاءات، فكان يعبر تارة عن الشرق المتخلف، سياسياً، واجتماعياً، وتارة أخرى يعبر عن البعد الزمني الصرف.
2. شهرزاد: لم يزد البعض في نظرته إلى شهرزاد إلا تعبيرا عــن كينونتهـــا الأنثوية المحضة، في حين نظر البعض الآخر إليها تعبيرا عن الأمة العربية.
3. شهريار: عادة ما يقترن بشهرزاد وهو إضافة لذلك رمز للجبروت والهيمنة، والشك المفرط، وكثيرا ما نجد شهرزاد، قد تمردت على شهريار.

سنحاول أن ندرس تحقق هذه الدلالات عند الفيتوري من خلال قصيدته ا لتي حملت "اسم حوار قديم... عن ألف ليلة وليلة"، واستخدام العنوان بهذه التركيبة يوحي بتعدد الأصوات الواردة في القصيدة، ولكننا نفاجأ حينما نقرأ القصيدة، خلاف ذلك إذ إن القصة تروى على لسان بطلها، الذي يصارع الحراس والأســوار فـــي ســـبيل الوصول إلى المحبوبة، بل ويقدم رأسه ثمنا لها، في حين أن نهاية القصـــة تضـــعنا أمام مشهد سقوط شهريار على سرير شهرزاد، ويبدو أن الحوار الدائر هــو بـــين شهرزاد التي تقوم باستدراج شهريار إلى سريرها من خلال هذه القصص الملحمية، التي أطفأت غضب شهريار لينتهي به الأمر مُطرَّحاً على سريرها.

لقد أفصحت خـ اتمة القصيدة عن أطراف المحاورة، فشهرزاد هي المحـــاوِر وشهريار هو المحاوَر، أما الحوار فيحمل في ثناياه، استرجاعات الأمـــة، لأزمنـــة البطولات، وكيف تسترد كرامتها، حتى وإن كانت الأرواح هي الثمن.

وتبدو الإشارة الأولى التي تحملها القصيدة موجهة إلى الخليفة، الـــذي يقمـــع العامة بسياط عساكره، مستعيضا عنه برمز الرخ الإلهي، إذ إنه يرمز إلـــى القـــوة والتجبر، فهو يفعل فعله في المدينة الحزينة، فيعقم الرجال ويدخل كل رجل حـــذاءه

(1) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، م . س، ص191.

العتيق أو صندوقه الأجوف أو فروته المبقعة [1]، وهي تعابير ترمز إلى حالة القمـــع والجدب التي يعيشها أهل المدينة، وأزعم أن المدينة المستدعاة هنا، هي الأمة التـــي تهان ليلا، نهارا، ولكن هذه الحالة المهزومة، بحاجة لمن يوقظها، ويبث الحياة فـــي ثناياها، ولهذا تبرز حالة أخرى مأمولة العودة، فينبري لها البطل الـــذي لا توقفـــه حدود، ولا تسقطه شهوته، فالحبيبة تسكن في دواخله، وهو في نضـال أسطوري من أجلها، وما الحبيبة هذه إلا المدينة/الأمة، التي يعيث فيها الرخ خرابا.

بعد قليل......
يا حبيبتي التي تسكنني
أنا الذي يسكن في مدائن الرحيل
في قوافل الهجرة[2]
....
أركل باب خيمتي
وامتطي ظهر جوادي[3]

ورغم أن الهزيمة تنتصب أمام هذا الفـــارس[4]، إلا أنـــه يجتـــاز الحـــراس والأسوار والبيارق، وكالإله يشعل الحياة في الأشياء [5]، ولم يعد يأبه بالثمن، فغايتـــه هي الحبيبة بغض الطرف عن الثمن المدفوع:

رأسي تريدون؟
خذوه.......... [6]
خذوه، إن شئتم[7]

---

(1) الديوان، م2، ص121.
(2) م . س، ص122.
(3) م . س، ص122.
(4) م . س، ص122.
(5) م . س، ص123.
(6) م . س، ص124.
(7) الديوان، م2، ص125.

ويبدو أن التواصل بين البطل ومحبوبته، هو تواصل روحي، وهـ ذه النفحة هي نفحة صوفية، فهي حالة الحلول، بين البطل وحبيبته/ المدينة/الأمة.فتراه يقول:

وحينما مضوا......
تحسستك في قلبي
فألفيتك مثلي
تضحكين عجبا من غفلة الخليفة(1)

وفي الذاكرة التراثيّة نعهد شهريار رمزاً للهيمنة والبطش، نجده عند الفيتوري على خلاف هذه الصورة فيبدو موهون الجسد، خائر القوى، فما أن أنهت شهرزاد، حديثها في محاولة منها لبث روح النخوة والعزيمة في نفسه حتى خرَّ ساقطاً، وتبدو الصورة التي يرسمها الشاعر ذات ثلاثة أبعاد، الأول: صورة شهرزاد، رمز الأمة التي تحاول أن تبث الحياة في نفوس أبنائها، ولكنهم سليبو الإرادة، يسقطون حالما ينتهي الحوار. والثاني: صورة شهريار، وقد أتى به الشاعر ليعبر عن أبناء الأمة الذين فقدوا القدرة على النهوض، لاسترجاع الماضي البعيد، والثالث الصورة المشرقة، لأبطال من الماضي، يقدمون أرواحهم لمن يحبون، ويمتلكون الإرادة والعزيمة ولا يثنيهم عن تحقيق هدفهم إلا الموت، يقول الشاعر:

بعد قليل..........
تتدلى وردة الشمس
على حوائط النهار
ويسقط المجنون شهريار
فوق سرير شهرزاد جسدا
وينتهي الحوار(2)

(1) م .س، ص126.

(2) م . س، ص126.

14.1 صور من الموروثات الشعبية

تتردد ألفاظ وتراكيب بعينها في معجم الشاعر وهي تحمـــل دلالا ت شـــعبية متوارثة وهي بتكرارها وتداولها، أضحت رموزا تشـــير إلـــى مـــدلولات معينـــة، وسأحاول رصد هذه الاستخدامات واستخراج مراميها، مع الإشارة إلى أن إيراد هذه الاستخدامات جاء على سبيل التمثيل، وليس الحصر أو الاستقصاء.

1. العرافة:

وهذه الظاهرة من سمات الحياة الأفريق ية التقليدية، ويقابلها مصطلح "الكجور" في لغة مغربية محلية، وكثيرا ما يتحول هذا العالم الكجوري [1] إلى شعائر وطقوس وإلى عالم متداخل من الغموض[2].

وقد استخدم الفيتوري العرافة بالمعنى السطحي للفظة، ذي الدلالـــة الشـــعبية العادية، ولكن السياق الذي وردت من خلاله، يحـ تم علينا قراءة المقصود من جهـــة أخرى، لتغدو تعبيرا عن حالة التداعي التي تعيشها المجتمعات العربية، إذ إنها تعود إلى زمن العرافة والعرافين، ودليلنا أن الشاعر يقرنها بالشحاذة، وهي صورة أخرى ينتزعها من وحل الواقع، الذي يغرق بالتسول، إنها حالة الاتكالية التي تهيمـ ن علـــى الأمة.

ويرصد العراف نجم الطفل
والشحاذة الكسلى تعد نقودها....
ويطل من خلف المغارات
اللصوص الملتحون... [3]

(1) تهتم أغنيات الكجور بموضوعات الكجور –العراف- وقد يكون كجور حرب أو سـلم أو مطر أو طب.

(2) بدوي، الشعر في السودان، م . س، ص240-241.

(3) الديوان، م1، ص587.

2. البخور:

وله حضور طاغ في شعر الفيتوري، ويستخدم عند المجتمعات العربية عامة، لطرد الأرواح الشريرة، وقد أحرق الفيتوري بخوره مرارا وتكرارا ، ولكن دون جدوى، لأن البخور المحروق يذهب للنصب الجوفاء، ذات المشاعر الصدئات[1].

وفي موضع آخر كانت أجسام العبيد بديلا للبخور حيث تحرق؛ افتداء للأرض[2]، وفي مشهد يتقطر مهانة يرصد الشاعر صور الوجوه التي تتساقط بخورا للمعتدي، وهي صورة تنطوي على كثير من الابتذال والاستلاب.

ذات صباح فتحت أيديكم الباب له
ثم تساقطت وجوهكم
بخورا حوله
ثم لعقتم يده ونعله[3]

3. التمائم:

وهي عادة اجتماعية، عرفتها المجتمعات العربية، ومارستها بوقار، وتوضع التميمة "الحجب" معلقة في العنق أو في أماكن أخرى من الجسم لحفظ الإنسان من الشرور، وهي عند الفيتوري ترتبط بالأجداد، فأضحت روح الآباء التي تحفظ الخَلَف من الشرور والأحقاد.

نأتيك بالأوجه المطمئنة
والأوجه الخائفة
بتمائم أجدادنا
بتعاويذهم حين يرتطم الدم بالدم[4]

وحينما يسد الوحل مسد التمائم فإن الإشارة حينها تكون تعبيرا صريحا عن حالة اليأس والتردي:

---

(1) الديوان، م1، ص168-169.

(2) م . س، ص168-169.

(3) م . س، ص624.

(4) الديوان، م2، ص72.

كيف يلتمع الوحل، حتى
تعلقه الأمهات قلائد فوق الصدور[1]

4. الطبول:

وللطبول إيحاءات قوية، فهي التي تتصدى للوحش في الغاب، وللطيور الشريدة، وبذلك فإنها الروح التي تصد المخاطر وتجابه التحديات . وتبدو الإشارة واضحة إلى حاجةٍ ملحّة لقارعي طبول، يـ ؤذنون بانبلاج فجرٍ جديد يعيد لأفريقيا عزّها الغائب إذا ما علمنا أن الطبول إنما تكون إيذاناً بحربٍ، وعندئذٍ فهي حالة النفير المستدعاة بواسطة الطبول، وتغدو حالة مفتقرة ينتظرها الشاعر.

منذ زمان بعيد كانت طبول بعيدة...
مشدودة، فوق أيد قوية مشدودة
تؤرق الوحش في الغاب
والطيور الشريدة[2]

ومن يقرع الطبول يمتلك قوة جبارة، تفوق حدود المستحيل، ولا تعترف بالحواجز ونلمس ذلك من خلال قصيدة حملت اسم "قارع الطبول"[3] حيث يقول الشاعر:

من ذلك الوادي الرمادي أنا
لو انحدرت في الصخور مرتين
وارتطمت في الضباب مرتين
ثم درت دورتين
فسوف تلمسين سقف أفقي[4]
....
ولدت فوق عتبات الصمت والغضب

(1) الديوان، م1، ص442.

(2) م . س، ص350.

(3) م . س، ص230.

(4) م . س، ص230.

أنا تمرد التعب
أنا تجسد الذهول
ها أنا ذا أقول......[1]

5. الخوف من الرجل الأبيض:

وهي حالة متوارثة لما للأبيض من سطوة وهيمنة على الأسود المبتذل في بلاد الزنوجة المستعبدة، لذلك تتكرر صورة الطفل الذي يخاف من الرجل الأبيض، ومن الملاحظ أن عقدة اللون تسيطر على أبناء أفريقيا سيطرة طاغية حتى أن النظرة إلى الآخر هي نظرة إلى الأبيض حتى وإن كان أحمرَ.

وقال طفلٌ أسودٌ:
يا أبي، إني أخاف الرجل الأحمرا
فهو إذا أبصرني سائرا يبصق فوق الأرض مستكبرا
فلا تدعه يا أبي بيننا[2]
فهو غريب عن هذا الثرى
اقتله.... اقتله....
فيا طالما مزق أعماقي مستهترا[3]!

6. العجائز المتجمعات:

ترتبط هذه الصورة عادة، بحدث ما، كبر هذا الحدث أم صغر، في حالات الفرح أم الترح، وحملت هذه الصورة عند الفيتوري مقصدية واضحة، فهي تحمل دلالة سلبية، إذ إنها إشارة لوقوع المصيبة وقد تكون إشارة إلى قادة الأمة الذين لا شغل لهم إلا النواح بعدما دفنوا تاريخ الأجداد ليستيقظ الأبناء على صراخهم وعويلهم.

وهمومك السوداء

(1) الديوان، م1، ص234.

(2) م . س، ص69.

(3) م . س، ص168.

حولك مطرقات تنتظر
كعجائز متجمعات
حول ميت يحتضر [1]

15.1 الرموز الصوفية:

إن ثمة علاقة تربط بين الشعر والصوفية، ذلك أن الصوفية في سبرها لأسرار الكون، إنما تبحث عن حقيقة الإنسان وارتباطه بالمحيط، وتعالق هذا المركب بالإله، في عمليّة تكاملية، للوصول إلى حالة الجوهر، جوهر الكون، وهذا ما ذهب إليه الرواشدة، حينما أشار إلى العلائقية بين الشعر والصوفية مستنداً على رأي هدارة الذي يرى أن "الصوفيّة بهذا المعنى هي تجربة روحيَّة، بالدرجة الأولى، تقدَّم القلب على العقل، ويدرك الصوفي المكنونات، إدراكاً ذوقياً عن طريق تلك التجربة الروحيّة"[2]، وبذلك فإن الصوفية، حاجة فطرية، وميلٌ أصيلٌ يسكن في دواخل النفس البشريّة، فنجد "في كل إنسان شخصيَّة صوفيَّة، تحتاج إلى من يوقظها من سباتها"[3].

ولذلك فإن الصوفي يتوجه بفكره على قاعدة ثابتة أساسها "...... بطلان الظواهر وقيام الحقيقة فيما وراءها "[4]، فنخرج من ذلك أنَّ التجربتين تفترقان في مواضع، وتجتمعان في مواضع أخرى "صحيح أن الصوفي والشاعر، كلاهما يتأمّل وكلاهما يستكشف وربما استطاع الصوفي أن يعبّر عن رؤيتهِ أحياناً ولكن في مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل في الطريق، يستعصي عليه أن يعبّر عن هذه الرؤية..أما الشاعر، فإنه يعبّر بمجرّد أن يرى، أي أن الرؤية وسيلتهُ إلى التعبير،

---

(1) الديوان، م1، ص124.

(2) القول لـ(محمد مصطفى هدارة) نقلاً من كتاب: شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، ص121-122.

(3) القول لـ(برجسون) نقلاً عن كتاب: باشا (عمر موسى):عمر اليافي قطب العصر، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993م، ص7.

(4) العقاد (عباس): الله، دار المعارف بمصر، ط4، 1964م، ص7.

مهما أوغل في الرؤية، وفرقٌ آخر هو أن موضوع الرؤية يظل واضحاً أمام الشاعر في كل لحظة، في حين أنه يختفي في التجربة الصوفية، ومع أن بعض الشعراء أحياناً يمرون بتجارب شبه صوفية؛ فإنها تظل متميزة عن التجربة الصوفية الصرف، في أن موضوع والتأمّل يظل قائماً، واضحاً، ومحدداً"[1].

ولكي لا نبتعد كثيرا عن مدار بحثنا، نعود مرة أخرى إلى نشأة الشاعر وتأثره بالصوفية فلا ننسى أن أباه كان شيخاً لإحدى الطرق الصوفية، وهي الطريقة العروسيّة الشاذلية وفيهم يقولون"الفْواتير لا تديروا، ما يديروا، ولا تتهاهم عما يديروا" (باللهجة والليبية) أي"الفواتير لا تفعل مثل ما يفعلون "[2] والفيتوري بهذه النشأة يغدو "الشاعر الصوفي" وعن الصوفية يقول"الصوفية جزء من كياني "[3]، وعن جذور تلك العلاقة يقول "في بيت ذلك الرجل الذي يتقمصني الآن كنت أتلصص صغيرا متطلعا بعينين طفوليتين متقربا بملايين الحواس المتشوقة، مستغرقا في أوزان دفه، وإيقاعاته العنيفة، وصوته الهادر المتوهج وهو يردد مدائحه الصوفية، بينما المباخر تنفث روائحها وأبخرتها العطرية، مغطية أطراف البيارق الخضراء، ووجوه المريدين المتحلقين من حوله "[4] وتأتي التفاتة (معزوفة لدرويش متجول) التفاتة أعمق إلى الداخل وعودة أشد التصاقا بالجوهر[5].

وشاعرية الصوفي أو صوفية الشاعر، موقف إنساني إيجابي، واعٍ مدرك، وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة، والأحاسيس التجريدية العمياء، إنه الصوفي الثائر وليس أبدا ذلك الصوفي التقليدي، المتهالك المهزوم[6].

---

(1) إسماعيل (عز الدين): الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م، ص197.

(2) موسى، محمد الفتيوري شاعر الحس، م . س، ص52-53، م.س.

(3) مقدمته بعنوان (حول تجربتي الشعرية)، الديوان، م1، ص34.

(4) صالح، محمد الفتيوري والمرايا الدائرية، م .س، ص219، م . س.

(5) الفيتوري (مقدمته)، حول تجربتي الشعرية، الديوان، م1، ص34.

(6) م . س، ص35.

وسأحاول أن أدرس هذا الجانب عند الفيتوري من خلال استقراء النصـــوص التي وظفت الرموز التالية:

1. ياقوت العرش.
2. الدرويش.
3. حاج إلى بيت الله.
4. المرأة.

1. ياقوت العرش:

وهو حبشي الأصل، فيما أفاد الفيتوري في حديث خاص معه حيث نزل هذ ا الولي في ضيافة السيد أبي العباس المرسي، وكان ياقوت مشدودا إليه فكـــان احـــد مريديه المقربين، يلقى من المرسي كل التكريم والاهتمام(1).

وقيل إنه سمي العرش لأن قلبه لم يزل تحت العرش، ومـــا فـــي الأرض إلا جسده، وقيل لأنه كان يسمع لآذان حملة العرش.

وحول هذه الشخصية أيـ ضا يضيف الفيتوري أنه وأثناء وجوده بالإســـكندرية طالبا بالمعهد الديني الأزهري كان يمر بالمسجد الذي كان قريبا من مسجد المرسي أبي العباس في داخل حي "الأنفوشي" كان يقف بخاطره ووجدانـــه لـــدى "يـــاقوت العرش" يقف عند كلمة "الياقوتهو" حجر كريم وشيء ثمين لم نره فـــي حياتنـــ ا ويقف عند كلمة "العرش" وهو شيء إلهي له إجلاله(2).

وبهذا فإن ياقوت والفيتوري تربطهم علاقة متينة ومعايشة تجذّرت ونمت في ظلال المدرسة الصوفية، ويسمو ياقوت بهذا الحضور ليغدو المثل الأعلـــى، الـــذي يُستنشد ويحاور ويحاكى عبر وصال روحاني تتجسد مـــن خلالـــه معـــالم التفجـــر النوراني التي تنساب برقيق العبارة الصوفية بامتزاج وتوحد رائعين.

وحوار صوفي خالص يدور بين الشاعر و "ياقوت العرش" فالذي يملك الدنيا لا يملكها والغني هو الفقير لأن من يملك الدنيا هو الله، فقد طلب هارون الرشيد من ابن السمّاك النصيحة، فكان ينصحه وقال له مرة : "عظني واتى بماء ليشربه، فقال :

---

(1) الشطي، شعر محمد الفيتوري المحتوى والفن، م . س، ص180.

(2) م . س، ص181.

يا أمير المؤمنين لو حبس عنك هذه الشربة أكنت تفديها بملكك؟ قال: نعم، قال: فلو حبس عنك خروجها أكنت تفديها بملكك؟ قال : نعم، قال: فما خير في ملك لا يساوي شربة ولا بولة "[1]، فهل كان الفيتوري في تناصٍ مع القصة السابقة، أما أنها حالة من حالات التداعي مع ماضي الأمة.

ومن غرائب الدنيا أنها تقبل على من تركها وتدبر عمن سعى إليها، والمتصوف مشغول عن هذه الدنيا ومعانيها، مُنشغل عن كل ما فيها فهي لديه محتقرة، بكل مباهجها حتى وإن كثرت شهواتها، فهو بعيد عن مغرياتها وعن القها الزائف وعن كل شيء فيها ويسير عبر هذه الردهات مناجيا "ياقوت العرش" متخذا من الصوفية وأدواتها وسيلة للحوار.

دنيا لا يملكها من يملكها
أغنى أهليها سادتها الفقراء
الخاسر من لم يأخذ منها
ما تعطيه على استحياء
والغافل من ظن الأشياء
هي الأشياء![2]

إن ثمة حوارا يدور بين الشاعر و (ياقوت العرش)أو بينه و (أبي العباس المرسي) يتبدى فيه هذا التواصل الروحي والانفجار النوراني من خلال مناجاة صوفية تتخذ طابع الحكمة ويغشاها الجلال[3].

لا تعجب يا ياقوت
الأعظم من قدر الإنسان هو الإنسان
القاضي يغزل شاربه لمغنية الحانة
وحكيم القرية مشنوق

(1) (الأندلسي)محمدبن عبد ربه، العقد الفريد، ج 3، شرح وضبط أحمد أمين ورفيقيه، د . دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1982م، ص164.

(2) الديوان، م1، ص505.

(3) الشطي، شعر محمد الفتيوري (المحتوى والفن)، ص80، م . س.

والقردة تلهو في السوق[1]

وفي الحوار السابق نلحظ هذا البسط المحكم بإيجاز لبيان حـــال الأوضـــاع، حيث يدلي الشاعر بشهادته بين حضرة "ياقوت" وكأنّ ياقوت، هو من يملك القـــدرة على التغيير وقلب الأوضاع، والحال المبسوطة تعرض على طريقة التقسيم، فهـــي ترصد الحالات التالية : تجبر الإنسان في السطر الثاني، ضـــياع الحقـــوق وغيـــاب القاضي في السطر الثالث، ومعاناة الحكماء إذا ما أدلوا بدلوهم في السطر الرابـــع، وفي السطر الخامس انقلاب الأحوال وتبدل الموازين فمن يلهو فـــي الســـوق هـــم القردة.

وفي قصيدةالله يا شيخي أنا نجّد هذه الحميمية وهذا التوحد والـ حلول، ونجد ذلك مجسداً عبر علاقة تربط بين الشاعر و "ياقوت" وبهذا تصبح الأجـــواء عابقـــة بروائح الصوفية، ومما يزيدها عبقا ذلك الحضور الكثيـــف "للرايـــات الخضـــراء، والنور، والقباب، والدفوف، والفقراء " وهي عواصم الصوفي التي يغـــدو الوقـــوف أمامها إجبارياً في مثل هذه الأجواء.

الآن يا شيخي نحن اثنان
أنت وأنا
يا ويلتا.... أغلقت الريح الدروب خلفنا
وانقسم الإنسان شطرين.........[2]
....
الله يا شيخي أنا
حين تعانقنا عناق الموت
كانت رايتك
خضراء.... والنور قباب
والدفوف أجنحة

---

(1) الشطي، شعر محمد الفتيوري (المحتوى والفن)، ص507.

(2) الديوان، م1، ص575.

والفقراء أخوتك
يقتحمون اللهب الأحمر فرسانا
فينهار رماداً تحتهم، وهم وقوف
الفقراء حاملو السيوف
إخوتك......
كانوا إذا المعركة اشتاقت سيوفها
هم الدروع والسيوف![1]

وينغرس الشاعر وياقوت في عناق صوفي يزخر بالرموز الصوفية، فالنور والدفوف.... تلفع القصيدة بالتصوف، وتحمل إشارته "الفقراء" لفتا وقلبا للمألوف فالفقراء هم الذين انبروا لحمل الدروع والسيوف، ويتضح مما سبق أن المتصوفة خرجوا من ذلك الإطار الضيق الذي لبسوه أو ألبس لهم، فلم تعد فكرة الصوفية تقوم على التهالك والانهزام، والاستنشاد، بل نحن أمام ذلك الجمع الثائر والمقاتل . إن ترك الشهوات والملذات والانصراف عن الدنيا بما فيها من مغريات لا يعني الانصراف عن الالتزام لقيم الأمة ومبادئها، ويغدو الدفاع عن كرامة الأمة قيمة كبيرة يفديها المتصوف بأغلى ما يملك وهي الروح، ولعل الشاعر يشير إلى حقبة من الزمن كان للمتصوفة دورٌ بارزٌ في الدفاع عن حياض الأمة.

2. الدرويش:

تتردد شخصية الدرويش في شعر الفيتوري ولكنه ليس ذلك الدرويش المنجذب لبعض التراتيل الدينية، أو ذلك الدرويش المهزوم المتهالك، إنه الدرويش الثائر والمناضل ذلك الدرويش الذي يتحدى الواقع ويحاول الخروج منه . وسأحاول أن أدرس هذه الشخصية وأبعادها من خلال نصين، النص الأول "درويش" وورد ضمن قصيدة "سقوط دبشليم" والنص الثاني هو قصيدة "معزوفة لدرويش متجول"، وفي النص الأول تأتي القصيدة ضمن خطاب موجه من الشاعر إلى رئيس الوزراء السوداني الأسبق (الصادق المهدي) والدرويش هنا -كما يتضح- يمثل خطا يوازي

---

(1) الديوان، م1، ص577.

خط الشاعر، أي أن هنالك حالة من التوحد تجمع بين الشقين الشاعر / الدرويش، فيتقنع الشاعر بشخصية الدرويش وعلى لسانه يقول ما يريد، وتبدأ هذه القصيدة بان يبصق الدرويش في جبته وهي تعويذة معروفة عند الدراويش والاستعاذة هي التنزيه والتنزيه هنا لأصحاب الكرامات من المتصوفة، والشاعر ينتمي لأسرة الفواتير وهي عائلة معروفة بكراماتها ومعجزاتها، والموت يعني ولادة جديدة، إنه البعث والتجدد، فهو الإرهاص للالتقاء مع الروح الأزلية، روح الله فها هو الصوفي بعد موته وبعد أن أغلق عليه خشب التابوت، يقول "الله ربي"الله حي لا يموت " ويبدو أن هذه الأجواء الصوفية التي تسيطر على الشاعر مؤداها حالة الرفض للواقع المهيمن، ويؤكد هذه المقصدية أن الخطاب موجه من الشاعر للصادق المهدي، فيطلب منه أن يتقي الله، ويستحييه، لكي يتمكن من قيادة المركب دون مخاطر، ودون عناء.

وبصق الدرويش في جبته وقال:
وحين أغلقنا عليه خشب التابوت
كان يقول الله ربي
الله حي لا يموت
كان يحب الله... كان يتقيه
في نفسه... وفي ذويه
وكان يخشاه.... ويستحييه
مولايَ.......
لو أنك أبصرت جلال الله
لسارت الجبال من خلفك والمياه.... [1]

والقصيدة تحمل عتابا بلغة صوفية وروح صوفية فإبصار جلال الله يعني تطبيق حكمه ليسود العدل بدل الظلم والحق بدلا من الباطل وفي ظني أن الخطاب ذو لهجة تحذيرية إذ إن الجبال وهي إشارة إلى إرادة الأجيال، لا تنصاع لغير

(1) الديوان، م1، ص550-551.

خالقها، وحتى المياه وهي رمز للخير الإلهي في حالة إحجام، في ظل غياب من يحكم بشرع الله.

والقصيدة الثانية وهي (معزوفة لدرويش متجول)، وهي تلتحف بلحاف الصوفية ألم يقل الفيتوري إنه عندما يعييه التعبير عن أمر ما يُحلهُ للتصوف وهذا ما فعله جملةً وتفصيلاً ولم تكن هذه القصيدة لتنحو هذا المنحى لولا أن الشاعر أراد أن يعبر لمحبوبته عن لوعته واشتياقه، فاستعاض عن التصريح في الهروب إلى عالم الصوفية، العالم الذي يجد نفسه فيه، ومعزوفة لدرويش متجول كانت بداية قصة حب، لم يستطع الفيتوري أن يقول للمرأة (إني أحبك) فلذلك قال:

شحبت روحي صارت شفقا
شعّت غيما وسنا
كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه أنا[1]

والدرويش هو العاشق المتعلق في قدمي مولاه، لم يرد أن يقول لها إنه متعلق بقدميها وساقيها وشفتيها فتصور أنه درويش بمثابة ذلك الحب الذي ينتمي إليه الدرويش المتعلق في قدمي مولاه.

ولأن الفيتوري حول القصيدة إلى قصيدة تصوف نجده يستحضر أدوات التصوف بل روح التصوف، فالنظر عنده شيء معنوي لا يمكن إدراكه إلا لمن هم على شاكلته، فهو إنسان وحجر وجزر وحريق وقنديل باهت، ثم يصل لدرجة من التوحد والتقنع ليكون هو الدرويش الذي يقف على باب مولاه متعلقا بقدميه.

ويمكن أن نلاحظ الأثر الصوفي في ما تبقى من قصيدته فهذه طبوله، وعشقه الذي يفنيه، وهو مملوك لمولاه ولكنه سيد العشاق، لأنه عرف المعنى الإنساني للعشق، ولعل الفيتوري حتى في هروبه من الحسي إلى المعنوي أو من الحب الإنساني (رجل-امرأة) إلى الصوفي (عاشق ومعشوقه) لا يتعدى حدود الواقع المعيش، وربما مرد ذلك أن الفيتوري ينتمي إلى مدرسة جديدة في الأدب والفن هي

(1) الديوان، م1، ص453.

المدرسة الواقعية ويمثلها شعراء موهوبون في مصر والسودان ولبنـــان وســـورية والعراق بالإضافة إلى شعراء الأرض المحتلة والمقاومة الفلسطينية[1].

ولأن هذه المدرسة الواقعية ثارت على قواعد الرومانسية، فقد جعلـــت مـــن صور الشعر الجديد، شيئا معبرا عن مضمون الحياة الجديدة وكانـــت ثـــورة فـــي العروض والمعاني وفي أساليب البيان، وفي كافة ما يســـميه طـــه حســـين "أداوت الشعر"[2].

أتوهج في بدني
غيري أعمى، مهما أصغى، لن يبصرني
فأنا جسد.... حجر
شيء عبر الشارع
جزرٌ غرقى في قاع البحر
حريق في الزمن الضائع
قنديل زيتي مبهوت
....
في حضرة من أهوى
عبثت بي الأشواق
حدقت بلا وجه
ورقصت بلا ساق
عشقي يفني عشقي
وفنائي استغراق
مملوكك..... لكني
سلطان العشاق[3]

(1) منيف، محمد الفتيوري شاعر الحس، م . س، ص48.

(2) عوض (لويس)، دراسات في أدبنا الحديث، ط1، القاهرة، 1961، ص160.

(3) الديوان، م1، ص453-455.

3. يوميات حاج إلى بيت الله.

وبصوفيةٍ ثائرة، وعقيدةٍ ثابتةٍ، يُطلُّ علينا الفيتوري الثائر، مستظلاً خلف شخصية حاجٍ، ينطقهُ نيابة عن جموع العرب، ويعرض الحال أمام نبي الإسلام، محمد صلى الله عليه وسلم - والقضية مدار البحث: العرب وما يشكله الكيان الصهيوني من تهديدٍ على حاضرهم وحضورهم، وقد نظمت القصيدة في بيروت سنة 1968م[1]. وما هذا الحاج إلا الفيتوري الذي أراد أن يختفي خلف ظلال الحاج فينطقه ما يريد الإفصاح عنه ولكنه يختلج في صدره أمام هذا الضيق الذي يلفعه. إذ تجيء هذه القصيدة بعد الهزيمة المريرة التي مني بها العالم العربي عام 1967م، والشاعر/ الحاج يريد من هذه الجموع أن تبصر شؤونها وبنفس الوقت عدم إغفال الجانب الدنيوي، وقد حول مناسك الحج وزيارة قبر الرسول الكريم، إلى مظاهرة من أجل أن يفهم المسلمون قضيتهم، لقد بدأت مأساة العرب تتفتح من خلال انهزامها، فهي تأتي كل عام طالبة الشفاعة والنصر دون أن تقدم أسبابه.

وتتوالى المقاطع معلنة عن ضعف المسلمين وهوانهم وتغلب اليهود عليهم وأنهم بلا حول ولا قوة، إلا بقايا كائنات مستسلمة أثقلها الوجد، ولذلك يسألون الرسول – صلى الله عليه وسلم - الدعاء والشفاعة علهم ينتصرون، فكأن الشاعر في تناص قرآني حيث يقول عز وجل: (وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ وَأَنْتَ فِيهِمْ وَمَا كَانَ اللَّهُ مُعَذِّبَهُمْ وَهُمْ يَسْتَغْفِرُونَ)[2].

قوافل يا سيدي قلوبنا إليك
تحج كل عام
هياكل مثقلة بالوجد والهيام
تسجد عند عتبات البيت والمقام
نقرئك السلام

---

(1) بقاعي (إيمان يوسف)، الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه، ط1، بيروت، 1994، ص41.

(2) الأنفال: آية 33.

يا سيدي
عليك أفضل السلام[1]

وبعد، فإن استقصاء الرموز الصوفية وتجلية فضاءاتها لم يكن هم هذه العجالة ضمن دائرة التراث عند الفيتوري فهي بحا جة إلى بحث مسـتقل ومسـاحة أكبـر للكتابة؛ ليأخذ الرمز الصوفي حقه من العناية والدراسة.

(1) الديوان، م1، ص486-487.

الفصل الثاني
القصّ التراثي

1.2 تمهيد:

من المعروف أن القصة تروي خبراً، ولكن لا يمكن أن نعد كل خبرٍ، أو مجموعة من الأخبار قصة، فلأجل أن يصبح الخبر قصة، يجب أن تتوافر فيه خصائص معينة، أولها أن يكون له أثر كلي.. والأثر الكلي يعني أن تتصل التفاصيل، بعضها ببعض، بحيث تكوّن بالمجموع أثراً أو معنىً كلياً... ولكي تستكمل الحلقة، لا بد أن يكون للخبر بداية، ووسط ونهاية، أي أن يصور ما نسميه بالحدث[1].

أما الشخصيات فلها دور مهم في بناء القصة، إذ إن الخطاب السردي على وفق ما يرى غريماس وكورتز: "ذو طبيعة مجازية تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأعمال فيه"[2]، بالإضافة إلى جملة من العناصر المتضافرة المتآلفة، التي تخلق من العمل السردي، جنساً أدبياً.

وحينما نقف على الموروث القصصي في شعر الفيتوري، فإننا بصدد معالجات فنية لا تستقل استقلالاً تاما في المواضيع وطرق العرض، وإدارة الحوادث، كما هو الشأن في القصة الفنية المستقلة، التي تؤدي عملا فنيا خالصا.

والتراث بما يحمل من موروثٍ، ثقافي، وفكري، وديني .... إلخ يشير إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع، بين أفراد الأمة الواحدة، لتجعل منهم جميعا خلفاً لسلف[3].

---

(1) رشدي (رشاد)، فن القصة القصيرة، ط2، دار العودة، بيروت، 1975، ص17-18.

(2) بيرون (بول)، "السردية: حدود المفهوم" ترجمة عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العد الثاني، السنة الثانية عشرة، 1992، ص27.

(3) مروة (حسين): دراسات في ضوء المنهج الواقعي، دار الفارابي، ط3، بيروت، 1986، ص35.

إن عودة الشاعر إلى ميراثه القصصي يستوجب الهدم لإعادة البناء، مؤسساً لذاتٍ قصصية جديدة برؤيةٍ معاصرة، حيث تم تجاوز النصوص القديمة لبث الحياة في صورٍ حديثة.

إن الحديث عن النص التراثي يقو دنا إلى الحديث عن "النص المؤسس" أو "النص المرجعي" وذلك يفترض حتماً حلول علاقة التبادل والتداخل بين النصوص [1]، ويغدو النص المؤسس حينئذٍ، نصاً مثالاً، بما يقدّمه من إمدادات هائلة لفضاءات النص غالباً ما يتحقق في الماضي [2]. ويبدو ما ذهب إليه باختين في حديثه عن مصطلح الحوارية "Dialogism" مقنعاً للغاية، فقد استخدم المصطلح للدلالة على العلاقة القائمة بين النصوص الحاضرة ورديفتها الغائبة، فتغدو النصوص الراهنة ظلالاً لنصوص سابقة عليها، ممّا يضعنا أمام حقيقة مدادها أن النصوص ترتبط ببعضها بعلاقة توالد وتداخل، فليس هناك تلفظ بمنأى عن التناص[3].

وكثيرا ما نلحظ أن علاقة النصوص الراهنة ترتبط بأصولها الغائبة بعلاقة امتصاص وتشرب، حيث يُغلق الماضي خدمةً لرؤيةٍ معاصرة [4]. ونلمس أثر تلك العلاقة بصورة جلية عند الفيتوري عندما تتعالق نصوصه الراهنة مع نصوصه الغائبة، فلا يغدو نصه الحاضر، حدود كونه تأصيلاً، لنص تراثي سابق عليه.

---

(1) منير (وليد): نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي، فصول، م6، س321، 1985، ص23.

(2) يقطين (سعيد): الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص13.

(3) تودروف (تزفيتان): الإرث المنهجي للشكلانية في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1987، ص5.

(4) مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1993، ص121.

وفي هذا الفصل "القص التراثي" سنتناول التراث عند الفيتوري من جوانبه التالية:

1. القص الديني "القرآني".
2. القص الأسطوري.
3. القص التاريخي.
4. القص الشعبي.
5. القص الصوفي.

2.2 القص الديني (القرآني)

تقدمة:

القرآن الكريم، بوصفه أنموذجاً شكّل ويشكل متعالياً نصياً، وذلك بتأثيره وامتداده في لحظته التاريخية وفي اللحظة الراهنة، هو نص مقدس، ذو امتداد فاعل حاضر في الحاضر كما هو في الماضي، ومنهل عذب خصب لمختلف التفاعلات النصية، والتعالقات النصية من مطلقين، الأول : النوع الأدبي، فالمراد تجنيس الأدب كيةوإلا يحتوي على القص والروح الدرامية، والثاني : المضمون، حيث تتراكم المعاني المتصلة بالكون والإنسان والحياة، فهو نص يهاجر إليه، على اختلاف أنواعها لنصوص المهاجرة، سواء أكانت نثرية أم شعرية، وعلى اختلاف أنواعها داخل الجنس الأدبي الواحد كالنثر، ففي الرواية وفي القصة أيضا إمكانات هائلة للتعالق مع النص القرآني الكريم[1].

والتعبير القرآني يَضعُ ألفة بين الغرض الديني والغرض الفني فيما يعرضه من الصور والمشاهد، حيث يجعل الجمال الفني أداةً مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية، والفن والدين توأم في أعماق النفس وقرارة الحس[2].

---

(1) دودين رفقة محمد عبد الله): توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1997، ص61.

(2) قطب (سيد)، التصوير الفني في القرآن، ط4، دار الشروق، 1978، ص117-118.

ورغم الألفة التي تجمع بين الغرضين، الديني والفني، والمتحققة من خلال النص القرآني، إلا أن هناك ردا عنيفا يسوقه سليمان الطراونة في معرض حديثه عن العلاقة التي تجمع بين القصة القرآنية والقصة الفنية الحديثة، حيث يضرب صفحا بآراء من ناصروا علائقية القصتين القرآنية والفنية حيث يقول : "هؤلاء الغيارى على القرآن والدين الإسلامي قد ينالون الأجر على غيرتهم في الآخرة، لكنهم حتما أخطأوا في هذه الدنيا في إقحامهم القصة القرآنية في هذه المقارنة التفضيلية، لا التحليلية، فمشارب القصة القرآنية وأهدافها غير مشارب وأهداف القصة الفنية الحديثة، رغم استعمال كليهما لأساليب السرد والوصف والحوار الداخلي والخارجي، لكن كليات القصص القرآنية غير كليات القصص الفنية الحديثة[1].

ولمعالجة هذا الجانب "القصّ القرآني"، سأتوقف عند قصة سيدنا "يوسف" حيث سأقوم بإخضاع هذه القصة القرآنية لتقنيات سردية حديثة، وحينها سيعود بنا الزمن لما قبل أربعة عشر قرنا من الآن واعتبارها متنا للمبنى الشعري، من خلال تعالقات نصية لقصيدة "ثرثرة برجوازية"، تستوحي أحداثها من قصة سيدنا يوسف، فهي تمثل النموذج الكامل لمنهج الألفة بين الغرضين (الديني والفني) في الأداء النفسي والعقيدي والتربوي، والحركي، مع أن المنهج القرآني واحد في موضوعه وأدائه، إلا أن قصة "يوسف" تبدو كأنها المعرض المتخصص في عرض هذا المنهج من الناحية الفنية للأداء [2]. وسأدرس جوانب هذا التأثر من خلال مسارين، المسار الأول: المضامين، والمسار الثاني: التقنيات السردية –التشكيل-.

---

(1) الطراونة (سليمان): بنية نصية أدبية في القصة القرآنية، لم تذكر دار النشر، ط 1، 1413هـ/1992م، ص14.

(2) قطب، التصوير الفني في القرآن، (م . س)، ص134-135.

3.2 المضامين:

1. المضمون الديني:

إن رسالة يوسف عليه السلام كانت في هذه الفترة (فترة الرعاة الهكسوس)[1] كما يذهب سيد قطب –رحمه الله- وقد بدأ الدعوة إلى الإسلام، ديانة التوحيد الخالص...وهو في السجن وقرر أنها دين آبائه إبراهيم وإسحاق ويعقوب، وقررها صورة واضحة كاملة دقيقة شاملة، فيما حكاه القرآن الكريم من قوله: ﴿إِنِّي تَرَكْتُ مِلَّةَ قَوْمٍ لاَّ يُؤْمِنُونَ بِاللّهِ وَهُم بِالآخِرَةِ هُمْ كَافِرُونَ * وَاتَّبَعْتُ مِلَّةَ آبَآئِي إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ مَا كَانَ لَنَا أَن نُّشْرِكَ بِاللّهِ مِن شَيْءٍ...﴾[2].

لقد ظهر في قصة يوسف مواقف تنم على بقايا دينية ، وذلك من خلال قول الشاهد أو العزيز: ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَـذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ إِنَّكِ كُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ﴾[3]، فقد ورد في الخطاب السابق"الاستغفار، وذكر الذنب، والخطيئة "، وهذه قيم متأثرة قطعاً بقيم السماء. وعلى لسانالنسوة حين رأين يوسف ، يقول رب العزة: ﴿حَاشَ لِلّهِ مَا هَـذَا بَشَراً إِنْ هَـذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾[4]، فهن ينزهن الله عز وجل، ثم يشبهن هذا البشري الأنموذج بالمَلَك، ويصفن المَلَك بأنه كريم، وهذا يقودنا إلى استنتاج مؤداه: أن هؤلاء القوم على معرفة بديانة التوحيد وعلى اتصال معها، وهذا ما ذهب إليه سيد قطب –رحمه الله- حيث يقول : "والقصة تشير إلى آثار باهتة للعقيدة الإسلامية التي عرف الرعاة شيئا عنها في أول القصة كما تشير إلى انتشار هذه العقيدة ووضوحها بعد عودة يوسف بها"[5].

---

(1) قطب (سيد)، في ظلال القرآن، ج 4، دار الشروق، ط11، 1405هـ-1985م، ص1960.

(2) يوسف: 36-37.

(3) يوسف: 29.

(4) يوسف: 31.

(5) قطب، في ظلال القرآن، (م . س)، ص1960.

وفي موضع آخر من السورة القرآنية وعلى لسان النسوة أيضا، وقولهن أمام الملك: ﴿قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ* ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ* وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[1].

وإذا اتضح أن ديانة التوحيد على هذا المستوى - كانت قد عرفت قبل تولي يوسف مقاليد الحكم في مصر، فلا بد أن تكون قد انتشرت بعد ذلك، واستقرت على نطاق واسع في أثناء توليه الحكم، ثم من بعد ذلك في عهد أسر الرعاة [2]. ومن اللافت للنظر، أن هذه القيم النظرية والتي تتردد في مواقع مختلفة من النص القرآني لا تلتصق بالجانب العملي، السلوكي لقوم يوسف، فهم مشركون وسيئو السلوك كما في فعلة امرأة العزيز والنسوة، فبعد أن قلن عنه أنه مَلَكٌ طفقن يراودنه على الفاحشة ومن هنا ورد على لسانه في الآي الكريم : ﴿رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ﴾[3].

ثم أنهم (أي قوم يوسف) يسجنون المظلوم (يوسف) بعد أن تأكدوا من براءته، ثم بدا لهم بعدما رأوا الآيات ليسجننه حتى حين، وبعد ذلك دعونا نتأمل تعريف يوسف للدين ولعبادة، وهو ما يجهله قومه في ذلك الوقت، فعلى لسانه يرد في الآي الكريم: ﴿يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُّتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ* مَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِهِ إِلَّا أَسْمَاءً سَمَّيْتُمُوهَا أَنتُمْ وَآبَاؤُكُم مَّا أَنزَلَ اللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَانٍ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾[4] فالحاكمية هي لله الواحد القهار، وما دون ذلك هو واقع مرفوض، فالصورة الحقيقية للدين والتدين هي بالانصياع التام للواحد الأحد، وما هو موجود، يغدو انفلاتا عن ضوابط الدين القيّم، فهو بقايا لقيم سماوية، وهنت آثارها

---

(1) يوسف: 51-53.

(2) قطب، في ظلال القرآن، (م . س)، ص1961.

(3) يوسف: 33.

(4) يوسف: 39-40.

في النفوس، وبهت دورها في المجتمع، وصار السلوك العملي في واد، والمعرفة النظرية –إن وجدت- في واد آخر.

وما أشبه حال قوم "يوسف" بحال أهل الجاهلية، فكانت كلمات التوحيد تسمع ولكنها بقيت تبحث عن قلوب تصدع، وعقول تفقه، وآذان تصغي، حتى جاء العون الإلهي، الذي حمل معه النور إلى الدنيا فكان انبلاج الفجر بمولد الهدى "محمد –صلى الله عليه وسلم-".

إذن هذا ما كان عليه الحال من الناحية الدينية كما تبرزه سورة "يوسف" وفيما يأتي سنستظهر هذه الناحية من خلال النص الشعري "ثرثرة برجوازية" مع التنويه أن هذه القصيدة قد صدرت ضمن مجموعة "اذكريني يا أفريقيا "، و التي نظمت أغلب قصائدها في عام 1964م، والقصيدة تصف فئة اجتماعية بعينها، وتستهدفها بشكل لافت، وذلك من خلال إيراد ألفاظ تشير إلى ذلك، من مثل: القصر العالي، وهو صورة مستنسخة من تسمية "الباب العالي" وتشير التسمية إلى الحكم العثماني، حيث كانت تخرج القرارات السياسية منهذا المكان، فما أن يذكر الباب العالي حتى يتناهى إلى الأذهان الدولة العثمانية، والحقيقة الثابتة أن "الباب العالي"كان منفّذاً لسياسات تفرضها الدول الكبرى، فقد تلقت أمرا بتاريخ 1841 أرسلتها الدول الأربع: إنجلترا، وروسيا، والنمسا، وبروسيا تعطي محمد علي وأسرته حكما وراثيا في مصر[1]وقد أتت ثو رة أكتوبر في 1964/10/21م والتي نادت بإنهاء الحكم العسكري على البلاد استحقاقا لهذا الواقع المرير.

وكان لزاما أن استعرض الواقع السياسي، لأن الفئة المستهدفة من قول الشاعر هي الفئة المتنفذة والمتحكمة، فالقصة بأكملها تدور في رواق "القصر العالي". يقول الشاعر:

الآلهة الغرقى في العطر
تقهقه في الردهات
الآلهة المتكبرة القسمات

(1) شكري، مصر والسودان، (م . س)، ص15.

الآلهة الأموات[1]

وكما نلاحظ من خلال الأسطر الشعرية المختارة، أن الشاعر يـــورد لفظـــة "الآلهة" وهو دون أدنى شك يشير إلى فئة متألهة، متجبرة، تتحكم في شؤون العباد، وتتصرَّف بمقدرات البلاد وتضيع خيراتها، ويبدو أن هناك انحرافا واضحا لمفهـــوم العبودية والحاكمية في ظل هذا الواقع، فالمعلوم أن مطلق ا لعبوديـــة هـــو لله، وأن الحاكمية هي لله الواحد القهار، ولكنه في ظل غياب (تغييب) القيم الســـماوية، فقـــد سادت القيم الدنيوية، وأصبحت السيادة لطبقة واحدة هي الطبقـــة العليـــة، وتـــورد الأسطر السابقة ملامح هذه الطبقة، فهم يغرقون في العطر ويقهقهون في الردهات، وهي علامات التهتك والمجون، ومع ذلك فهي طبقة ميتة، ويبدو أن الشاعر يشـــير إلى فقدان تلك الطبقة لأخلاقها، وبالتالي فقدان ذاتها ووجودها.

لقد دارت قصة "يوسف" في أماكن عدة وكان منها "قصر العزيز" وفيه حدثت قصة "المراودة" التي كشفت النقاب عن حال متهتك مستهتر ماجن وابتعاد عن القـــيم السماوية، وكما شهد عليهم "يوسف" فهم مشركون وها هو الفيتوري يرسم صـــورة مماثلة للطبقة الحاكمة، فهي طبقة ترتكب المحرمات وتجهر بالمعصية وتبتعد عـــن المعنى الحقيقي للدين والتدين، فالحكام غارقو ن في ملـــذاتهم، والنســـوة ســـكارى، راقصات[2].

2. المضمون الاجتماعي والأخلاقي:

ظهر لنا الوضع الاجتماعي في أكثر من موقف، من النص القرآني، فهنـــاك تجارة الرقيق، ووضع المرأة في المجتمع، ويبدو أن لها دوراً بارزاً في المجتمع، أما الحكام فيبدون مترفين، ونستطيع أن نتلمس هذه الحقائق من خلال الإشارات القرآنية التي أبرزت هذه النواحي، فنقرأ قوله تعالى ﴿وَغَلَّقَتِ الأَبوَابَ﴾[3]، وقوله: ﴿وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ

(1) الديوان، م1، 271.

(2) م . س، ص275.

(3) يوسف: 23.

مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّيناً ﴾[1]. فقد رسمت هذه الإشارة على قصرها صورة معبرة لمستوى ونمط الحياة في مصر، وقصور مصر، فهو مجتمع ماجن متهتك، مستهتر، إلى حد المجاهرة والمعالنة بالمعصية بلا مواربة ولا حياء، يقول عبدالعزيز كامل في وصف الوضع الاجتماعي في مصر : "ومن قصر العزيز نرى نموذجا من التحلل الاجتماعي، والانهيار الأخلاقي في قصور الطغاة وقتئذ "[2].ويردف قائلا : شاب في ريعان صباه في معزل عن أهله، بعيد عن توجيههم، جاء إلى القصر بعد تجربة قاسية من سوء معاملة الأخوة، ولكن بتراث روحي تلقاه من أبيه، بهذا التراث الروحي جاء يوسف مصر، وعاش في بيت العزيز، فإذا الشر يأتيه من البيت الذي يعيش فيه... فمع الترف الذي كان فيه البيت وأهله انحلال خلقي يبدو بأكثر من صورة:

1. صورة مراودة امرأة العزيز عن نفسه وكان منها بمنزلة الابن.
2. صورة تخاذل رب البيت في حسم الأمر، بعد أن عرف بانحراف زوجه وبراءة يوسف.
3. صورة استكبار امرأة العزيز مرة أخرى، وسعيها لجمع نساء المدينة اللاتي سمعن القصة، وإخراج يوسف عليهن في محاولة تبرير ما فعلت"[3].

أما الفتيوري فقد رصد صورة لمجتمع تطغى فيه المظاهر الزائفة والحياة المترفة الباذخة، وهي صورة قريبة إلى حد ما من الصورة التي رصدها القرآن للنسوة في "قصر العزيز".

فالقفازات حرير

والفرو يكاد يطير

والمانيكير.....

وتمط الدهشة أوجههن المصبوغة

---

(1) يوسف: 31.

(2) كامل (عبد العزيز)، مواقف إسلامية، ط دار المعارف، سلسلة اقرأ رقم 1970/327، ص79.

(3) م . س، نفسه، ص81.

ويسيل المانيكير[1]

ورغم هذه الأجواء ا لأرستقراطية المنعمة بمظاهر الحياة إلا أن هنــاك فئــة اجتماعية مكبوحة الجماح، تستلقي على قارعة الطريق، وتلتحف السماء، وقد صور الشاعر ذلك الواقع من خلال استحضاره لمشهد حي يظهر فيه رجل أعمــى يتوكــأ على عكازته في طريقه إلى "القصر العالي" ولكنه يف قد حقه فــي الــدخول حــال ملامسته لرخام الحيطان المنقوشة بالذهب، وهو مشهد ساخر ورافض تقفه الطبقــة البرجوازية من عموم الشعب، وقد سخر الشاعر الفعل "كنس" للتعبيــر عــن هــذه النظرة الفوقية لعموم الشعب الذي يتخبط في الظلمات، في ظــل واقــع الاســتقواء المخيم على الأجواء.

ورخام الحيطان المنقوشة بالذهب

المضفور

كنست عكازة أعمى كان يسير

فتوقف حيناً، ثم تخبط في الظلمات[2]

والمرأة لها دورها المهيب في الحياة الاجتماعية، في ظل هذا الواقع الأنثوي الكاسر، حيث تفقد الذكورة مكانها كفاعل رئيس على مسرح الأحداث، وهو مشــهد مقلوب لما تألفه الفطرة الإنسانية.

والنسوة تحت عناقيد الضوء النعسان

يغزلن حكاياهن[3]

ويصل المجتمع إلى درجة من الترف والبذخ حد تربية الكــلاب " واقتنائهــا كمظهر اجتماعي، مما يشير إلى انزياح ملحوظ يودي بأعراف المجتمع وقيمه.

ما زالت كلبة "لولو"

ماضية في الصوم[4]

---

(1) الديوان، م1، ص272.

(2) م . س، ص272-273.

(3) م . س، ص272.

(4) م . س، ص273.

3. المضمون السياسي:

وردت إشارات عديدة يمكن من خلالها استشفاف صورة الوضع السياسي في مصر، وابتداء لا بد من الإشارة إلى أن تلك الفترة التاريخية المحكي عنهـا، كـان الحكم فيها "للرعاة" الذين عاش إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب قريبـا مـنهم، فعرفوا شيئا عن دين الله منهم، وبهذا فإن ا لحكم في تلك الحقبة لـم يكـن للأسـر الفرعونية من الأصول المصرية، وما يشير إلى ذلك ويدل عليه، أن القرآن الكـريم قد ذكر الملك بلقب "الملك" في حين يسمى الملك الذي جاء على عهد موسى –عليـه السلام- من بعد بلقبه المعروف "فرعون".... ومن هذا يتحدد زمن وجـود يوسـف -عليه السلام-في مصر، فهو ما بين عهد الأسرة الثالثة عشرة والأسرة السـابعة عشرة، وهي أسر "الرعاة" الذين سماهم المصريون "الهكسوس"! كراهيـة لهـم، إذ يقال: إن معنى الكلمة في اللغة المصرية القديمة "الخنازير" أو رّعـاة الخنـازير "! وهي فترة تستغرق نحو قرن ونصف قرن [1]. ومن خلال النص القرآنـي تتبـدى حقيقة الملك محاط بالكهنة ولهم في الدولة وضعٌ ، ومركزٌ، ومكانة يفزع إليهم في المهمات والملمات، ويستشيرهم فيما يطرأ عليه أو على الدولة من أمور.

وكثرة ترداد مشهد السجن، يدفعنا للقول: إن البلد يعيش حالة مـن التشـديد والتضييق وربما الأحكام العرفية بدليلقول رب العزة : ﴿ثُمَّ بَدَا لَهُم مِّن بَعْدِ مَا رَأَوُاْ الآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ﴾[2] واللافت أن الملك لم يكن على علم بالقصة بادئ الأمر، مما يفتح المجال أمام أكثر من طرف للتصرف في حرية الأفراد.

ولا ندري فيم كان الفتيان يقضيان عقوبة السجن ؟ وما الذي جعل أحدهما ينال حكم الإعدام مع التنكيل في تنفيذ العقوبة ؟ إذ ترك مصلوبا لتأكل الطير من رأسـه، فهل كان مشتركا في مؤامرة تثبت عليه التهمة فيها، و قد تبرأ الساقي ليخـرج مـن قرارة السجن إلى منصب ساقي الملك، وبعد هذا نستغرب وقفة الملك العادل ، فـي تحقيقه بشأن قصة يوسف، ولا ندري أهي العدالة أم الحاجة؟.

---

(1) قطب، في ظلال القرآن، م . س، ص1960.

(2) يوسف: 35.

وإذا ما انتقلنا إلى معرض القصيدة فحتما ستكون لنا وقفة مع زمن نظم هـذه القصيدة وهي كما علمنا من مجموعة اذكريني يا أفريقيا " والتي أهديت إلى شـهداء ثورة أكتوبر، التي حدثت في 1964/10/21 وحينها تتضح لنـا صـورة المشـهد السياسي آنذاك والذي يتمثل بالهيمنة الخارجية على مقدرات البلاد والـتحكم فيهـا، والحقيقة التي لا مناص منها هي ما يربط القطرين، مصر والسودان مـن أواصـر الأخوة والمصير المشترك، فقد تضافرت عوامل عدة على أن تسيّر مصـر حملـة على السودان، لإدخاله في نطاق ذلك "النظام السياسي" الذي أوجده محمـد علـي، وفرغ من وضع قواعده خصوصا بين عامي 1807 و1811م على أساس الحكومة المستبدة المستنيرة في الداخل، والتوسع صوب الشرق والجنوب في الخارج، لنقـل مصر من مجرد إيالة عثمانية بسيطة إلى باشوية وراثية سواء أكانت منفصلة عـن جثمان الدولة العثمانية أم داخلة في نطاق الإمبراطورية العثمانية إذا كان الانفصـال والاستقلال متعذرا[1]. وقد مرت مصر في عهودها المتعاقبة، بالخديوية ثم بالملكية، وكانت ترتبط في قراراتها السياسية بالباب العالي الذي يطأطئ هامته هو الآخر أمام جبهة السيد المتمثل بالدول المتنفذة وعلى رأسها : فرنسا وبريطانيا، فكـان الشـوق للحرية والتحرر أملا يراود ملايين السودانيين والمصريين.

ويورد الفتيوري إشارات تومئ إلى وضع سياسي مضطرب، حيث يفضـح واقع الملك المحفوف بحاشية وصولية، متسلقة، و يصفهم بالديـدان، دلالـة علـى الاستهتار ولاحتقار، وتارة أخرى يصفهم بالقطط، فهم مقربون ينالون كل العطـف والمودة، ولكنه (أي الشاعر) يبشر بواقع جديد، متحرر، ونستشف ذلك من إيـراده لرمز الريح، والذي يحمل دلالة إيجابية هنا، فهي الإرادة القادرة على قلب المجريات وتحريك الساكن وبالتالي بعث الحياة:

يا ديدان التاريخ الأسود

يا قطط الملك المخلوع

ضموا أطراف معاطفكم

فالفصل صقيع

(1) شكري، مصر والسودان، تاريخ وحدة وادي النيل السياسية، (م . س)، ص7.

والريح على الشرفات

الريح على العتبات

نسجت بعض الأكفان

لتنابلة السلطان

وعيون المحظيات[1]

إن دلالة الرمز "الريح" تشير إلى واقع متحرر ستسطع شمسه على أرض السودان ولا شك أن الشاعر يشير إلى "ثورة أكتوبر" فبعد أن نالت البلاد استقلالها عام 1956م حدثت تغييرات كثيرة في نفسية الشعب السوداني، وعلى الرغم من أن البلاد بعد فترة، قد وقعت في قبضة العسكريين، وتصدر هذا النوع من الحياة الفريق إبراهيم عبود، إلا أن هذا الشعب كان ما زال مشتعلا من الداخل[2]، وقد عبر مصطفى مبارك عن أهمية الثورة قائلا: "...المواطن السوداني إنسان معذب، مضطهد، يخونونه، ويأكلون زاده كل يوم، قام بثورة هي امتداد لثورات كثيرة قام بها، أي أنها ثورة إنسانية، وهذا يعني أن الأدب السوداني الذي يجب أن يكتب عن هذا الإنسان المعذب يجب أن يتصل بهذه الثورة بأي شكل من الأشكال، ويعبر عنها حتى يكون إنسانا، لأن الثورة جاءت تعبيرا عن عذاب وألم هذا الإنسان لعشرات السنين"[3].

4. المضمون الاقتصادي:

نستشف ذلك من خلال بعض الإشارات التي وردت في القصة القرآنية، من ذلك صورة بيت العزيز: ﴿وَغَلَّقَتِ الأَبوَابَ﴾[4]، بيت له جملة أبواب مما يدل على السعة والفخامة، وكذلك ما نلمحه من دعوة امرأة العزيز للنسوة: ﴿وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً

---

(1) الديوان، م1، ص276.

(2) بدوي، الشعر في السودان، م . س، ص244.

(3) م . س، نفسه، ص245.

(4) يوسف: 23.

﴿وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّيناً﴾[1]، لقد أقامت امرأة العزيز للنسوة مأدبة في قصرها، وهذا يدل على أنهن نسوة من الطبقة الراقيةفهن اللوتي يدعين إلى المآدب في القصور، وهن اللواتي يؤخذن بهذه الوسائل الناعمة المظهر، ويبدو أنهن كن يأكلن وهن متكئات على الوسائد والحشايا على عادة الشرق في ذلك الزمان . فأعدت لهن متكئا، وآتت كل واحدة منهن سكينا تستعملها في الطعام، ويؤخذ من هذا أن الحضارة المادية في مصر كانت قد بلغت شأوا بعيدا . وأن الترف في القصور كان عظيما، فإن استعمال السكاكين في الأكل قبل هذه الآلاف من السنين له قيمة في تصوير الترف والحضارة المادية. وبينما هن منشغلات بتقطيع اللحم أو تقشير الفاكهة، فاجأتهن بيوسف"[2].

ومن الإشارات أيضاً ما ظهر في قول أخوة يوسف : ﴿يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾[3] وكان ما توقعوه : ﴿وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَـذَا غُلاَمٌ﴾[4] فأخوة يوسف لم يتوقعوا ما توقعوا لولا أن مبررات التوقع متاحة على أرض الواقع، فالقوافل التجارية بين مصر وفلسطين كانت لا تنقطع، ولا ندري إن كانت تنتهي بفلسطين أو أنها تمتد إلى سائر بلاد الشام، وهذا ما نرجحه، لأن فلسطين آنذاك لم تكن على قدر عالٍ من التحضر يغري قوافل مصر بالانتهاء عندها والغالب أنها كانت تتعدى إلى ما بعدها.

ومن خلال رؤيا الملك وتفسير يوسف، تتضحلنا معالم اقتصادية أخرى، حيث تبرز إمكانيات مصر الزراعية وأنها تستطيع أن تنتج في عام ما يكفيها وجيرانهالمدة عامين، مميدل على وفرة العطاء وخصب الأرض ، فيرد قوله تعالى: ﴿قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَباً فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تَأْكُلُونَ﴾[5].

---

(1) يوسف: 31.

(2) قطب، في ظلال القرآن، (م . س)، ص1984.

(3) يوسف: 10.

(4) يوسف: 19.

(5) يوسف: 47.

أما الفتيوري فقد رصد صورتين معبرتين لتبيان الوضع الاقتصـــادي، أمـــا الصورة الأولى، فهي صورة النسوة المرفهات، ممن ينتسبن إلى ا لطبقة الراقية، فهن يقضين الأوقات في السكر وسرد الحكايا:

ها قد سكرت تلك الجارة

تبدو في وقفتها كالأفعى المنهزمة

....

قالوا إن الطاهي غرر بابنتها

واللوم على ابنتها

فالطاهي لم يصنع شيئا....

سرق التفاحة من قلب البستان

......وضحكن....... [1]

حياة القصور هي حياة البذخ والترف فالقفازات حرير ، والفرو يكاد يطيـــر والمانيكير[2]، أما الحيطان فهي منقوشة بالذهب [3]، ويربط الشـــاعر بـــين مجتمـــع مترف، تنتزع صورته من داخل "القصر العالي" وأظن الشاعر يريد "الباب العالي" إشارة للدولة العثمانية، وبين مجتمع آخر مترف تنتزع صورته من قصر العزيـــز " ورغم بعد الشقة الزمنية بين الصورتين إلا أن الحال واحدة.

والصورة الثانية الـ موجودة لبيان الوضع الاقتصادي، هـــي صـــورة الطبقـــة المسحوقة من أبناء الشعب، فرخام الحيطان المنقوشة بالذهب المضـــفور، كنســـت عكازة أعمى كان يسير، فتوقف حيناً، ثم تخبط في الظلمات، والأعمى كـــان رمـــزا لأبناء الشعب الذين يتخبطون في مسيرهم في ظل واقع اقتصادي مرير، ينأى بهـــم عن حياة القصور، الـ تي يرقبونها من بعد وليس لهم حق في دخولها، ويبدو أن هناك فجوة عميقة تفصل بين الطبقتين (الغنية والفقيرة) ليعبر الشاعر عـــن إرادة الطبقـــة المسحوقة –نتيجة لذلك- بالريح التي ينتظر مجيئها.

---

(1) الديوان، م1، ص274.

(2) م . س، ص272.

(3) م . س، ص272.

4.2 التشكيل - التقنيات السردية:

1. المكان:

يشكل المكان أساسا لا يمكن تجاوزه في أي عمل قصصي فالشخصيات تحتاج مكانا لحركتها، والزمن يحتاج إلى مكان يحل فيه ويسير منه أو إليه، والأحداث لا تحدث في الفراغ وسردها يستحيل إذا تم اقتطاعها وعزلها عن الأمكنة وهو الإطار الذي تقع فيه الأحداث[1].

والمكان عنصر هم في القصة الكلاسيكية بإلباسها صورة من الواقع ، وتشخيصها للأحداث في جو البيئة التي جرت فيها، وكل ما يتصل بهذه البيئة من ظروف وعادات لها تأثير في أخلاق الأشخاص وتصرفاتهم، فإن القصة القرآنية لا يعنيها من ذكر المكان إلا ما جعلت مذ ه جملة الأحداث المهمة مسرحا لـ ها: كمصر في قصة يوسف مع امرأة العزيز، ومع الملك ، وفي غياهب الجب، وعلى عرش الحكم[2].

يقول تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِن مِّصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ﴾[3]، فمصر إذن هي المسرح الرئيس لقصة يوسف وفيها تجري أغلب الأحداث بل هي المكان الوحيد الذي سمي باسمه تحديدا في القصة القرآنية، وأما فلسطين مسرح طفولة يوسف فلم تذكر بالنص الصريح.

ومصر هيأكثر مكان ذ كراً في القرآن الكريم، ولعل في هذا إلحاحا إلى ما ادخر الله لها من دور إذ هي كنانة الله ولا تكون مصر بهذه المثابة، وبهذه المكانة القيادية إلا بالإس لام، ولذا حرص أعداء الأمة على إبعاد مصر عن إسلامها وبالتالي عزلها عن جسد الأمة.

---

(1) قاسم (سيزا)، بناء الرواية العربية والمغربية، ط1، مكتبة الكتائي، إربد، 1994، ص75.

(2) التهامي (نقرة): سيكولوجية القصة في القرآن، ط الشركة التونسية للتوزيع، 1971، ص97.

(3) يوسف: 21.

وقد استخدم النص القرآني في بنائه القصصي ظـواهر مكانيـة ذات أبعـاد مختلفة، وقد تمثلت هذه الأماكن بـ:

1. الأماكن المفتوحة 2. الأماكن المغلقة 3. الأماكن المعادية

1. **الأماكن المفتوحة:** هو ما سبق الحديث عنه مثل : مصر، وفلسطين التـي لـم تذكر صراحة.

2. **الأماكن المغلقة:** ومن الأماكن المغلقة البيت، فهو مكان اجتماع العائلة والأمـان والاستقرار.

ومن النادر أن تكون النظرة إليه سلبية، ولكن ما حدث في قصة يوسف يقلب هذه الحقيقة رأسا على عقب ،حيث كان القصر مجلبة للمصائب التي حاقت بيوسف من كل جانب، والذي حدا بنا أن نذهب إلى أن المكان المقصود "قصر" هو ما أوحت به الآية الكريمة ﴿وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ﴾[1] والإشارة إلى مكان ذي أبواب عدة، وهي سـمة من سمات القصور.

وقد اتبع النص لقرآني أسلوب الوصف في تجسيد المكـان، وذلـك بتقـديم المظاهر الحسية للأشياء، كما هي في العالم الخارجي، لكن بشكل مقتضـب وهـي سمة بارزة كثيرة الورود في القرآن الكريم. قال تعالى: ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّيناً وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾[2]. ومن خلال المكان وما يدور في أروقته اسـتطلعنا الحالة النفسية لكل من امرأة العزيز والنسوة، وهن يمثلن معاناة الطبقة الراقية آنذاك، طبقة أبناء القصور، فهن يعشن في فراغ روحي، أخلاقي، دفع بهن لفعل المراودة،

(1) يوسف: 23.

(2) يوسف: 31.

وترد واضحة في قوله تعالى على لسان يوسف ﴿وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ﴾[1] وقول الملك ﴿مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِ﴾[2].

3. **الأماكن المعادية:** 1. غياهب الجب 2. السجن.

1. **غياهب الجب:** طفل صغير يُلقى في بئر مظلم، وعميق، وهذا المشهد ترفضه الفطرة البشرية، لذلك عُدَّ هذا المكان مكانا معاديا.
2. **السجن:** هو مكان تمقته النفس البشرية، فهو يقيد الحرية، ويبتذل كرامة الإنسان، ورغم ذلك فقد فضله سيدنا يوسف حينما كان عاصما له من الوقوع في الفاحشة فيرد قوله تعالى على لسانه : ﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ﴾[3].

وعند الفتيتوري يبدو المشهد أكثر تكثيفا حيث يختزل المكان لتغدو صورة "القصر العالي" محور الأحداث وبؤرتها، بيد أن هناك صوراً - وإن كانت عابرة - تمثل الوجه الخارجي للقصر أو بعبارة أدق ما وراء القصر فيرصد الشاعر صورة الخارج ليقابلها فيما بعد بصورة الداخل المتمثل بحياة القصور، ومن الصور الخارجية ما يمثله المقطع التالي:

- مطر وضباب ثلجي
في الخارج، والعربات
تتلوى في وحل الطرقات[4]

فقد صور لنا المشهد السابق واقعا مقتبسا، لأجواء يسودها المطر، والضباب الثلجي، ولا أجد في ذلك إلا إشارة لخير عميم يسود البلاد بفضل السماء التي تجود بهباتها الكثار، أما حال الطرقات الغارقة في الوحل فهي صورة الواقع الذي يستغرق في سبات أليم، تفرضه طبيعة الظروف التي تهيمن على أحوال أبناء السودان، ولا

---

(1) يوسف: 33.
(2) يوسف: 51.
(3) يوسف: 33.
(4) الديوان، م1، ص271.

أجد تضادا بين القولين؛ لأن ما يريد الشاعر قوله يـ تلخص بـــ: إن الواقع يقبع فـــي ظروف، تقمع إرادته ولكن الفرج يأتيه من السماء، ولا غرابة في ذلك إذا ما علمنا أن القصيدة قيلت ضمن مجموعة "اذكريني يا أفريقيا" وأهديت إلـــى شـــهداء ثـــورة 21/أكتوبر التي حملت أماني الشعب وعبرت عن إرادة الصمود أمام القوة العسكرية المدججة.

أما السور الذي يحيط بالقصر، فقد عددته مكانا خارجيا، وتبدو دلالته سلبية، فهو يصد الريح التي حملت رمزا إيجابيا، حيث عبرت عن إرادة الشعب الســـوداني التواق للحرية والانعتاق.

والريح تولول جائعة في الخارج

عبر السور[1]

تلك هي الصورة المكانية من الخارج، أما الصورة المكانيـــة مـــن الـــداخل، فهناك ظهور لها من خلال موقفين:

1. غرفة "كلبة لولو" وعلى سبيل السخرية من الواقع الذي يعيش فـــي متناقضـــات عدة، يرصد الشاعر مشهدا لمكان يأوي "كلبة لولو" حيث تأخذ حقهـــا فـــي العـــيش الكريم، فهي تأكل وتشرب مما لذ وطاب وترقد في مكان آمن، في الوقت الـــذي لا يجد فيه أبناء السودان حتى المتكأ.

- ما زالت كلبة "لولو"

ماضية في الصوم

لم تبرح غرفتها المسكينة

طوال اليوم

لم تعرف طعم النوم

يا لجبال الأحزان.... [2]

2. "القصر العالي" يبدو من القصيدة أنه مكان متسعٌ ، متعدد الردهات، والأبـــواب حيث تدور معظم أحداث القصيدة في أروقة هذا القصـــر، مـــن حفـــلات للســـكر

---

(1) الديوان، م1، ص272.

(2) م . س، نفسه، ص273.

والرقص، إلى سردٍ للحكايا، وما شابه ذلك مما تتسم به حياة القصور. والقصر مـن الفخامة وبديع الصنعة إلى حد أن الحيطان فيه منقوشة بالذهب [1]، أما السور، فهـو معد إعدادا محكما لصد الريح التي تولول جائعة [2]. وما يدفعنا للجـزم أن المكـان المستحضر والذي تدور فيه الأحداث هو قصر، قول الشاعر الآتي:

.... وضحكن.......

ومرت سيدة القصر العالي

فتبادلن الغمزات.......

ومددن أصابعهن إلى أحد الأركان[3]

ويبدو القصر من الاتساع بحيث يبتلع كل هذه الرقصات والضحكات ، التـي تلف بصداها أحزان العالم الجاثمة.

ونقوست الأيدي

نبت الشجر القاني في أنهار الغابات

واعشوشبت الرغبات

وتمزقت الضحكات

فوق الضحكات

وكأن الحزن الجاثم

فوق سماء العالم مات[4]

2. الزمن:

يعد الزمن من أكثر العناصر أهمية في القصة، لما له من تأثير واضح فـي تشكيل بقية العناصر الأخرى، وتبرز أهميته من خلال العبارة الأولى التي يخطهـا

---

(1) الديون، م1، ص272.

(2) م . س، نفسه، ص272.

(3) م . س، نفسه، ص274.

(4) م . س، ص275.

الكاتب، فمن خلالها يحدد الزمن الذي يبدأ المتلقي عبر رحلته داخل عالم الرؤية [(1)].

ولأن المقصود ابتداء هو البحث في النصين القرآني والشعري عن وجوه الشبه في استخدام التقنيات السردية فإني سأغض الطرف عن البعض الذي لا أجد له توظيفـا في النصين معاً ، والتركيز على البعض الآخر مما يتوافر في النصين، وهذه التقنيات "الآليات" هي: 1. الاسترجاع 2. الاستباق

- **الاسترجاع:**

ويتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا إلى أحداث تخرج عن الحاضر، لترتبط بفترة زمنية سابقة على بداية السرد، وقد أطلقعليه عـدة تسـميات ، كالارتـداد، الاسترجاع، السوابق، ولما كان الماضي يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتـة، فـإن جيرار جينيت يقسم الاسترجاع إلى 1. استرجاع خارجي 2. استرجاع داخلي[(2)].

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي عن النص القرآني : ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ * وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾[(3)].

حيث ورد ذكر أجداد يوسف عليه السلام، إبراهيم، وإسحاق وهذا اسـتذكار لشيء حصل في الماضي، وتم استحضاره وقت السرد.

أما الاسترجاع الداخلي الذي يعرف بأنه العودة إلى الماضي اللاحق لبدايـة المنطلق السردي، لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها والتـي لـم تذكر في النص لمعالجة الأحداث المتزامنة أيضا [(4)]، فمن أمثلتـه اعتـراف امـرأة

---

(1) القاضي (إيمان)، الرواية النسوية في بلاد الشـام، ط1، دار الأهـالي للنشـر والتوزيـع، دمشق، 1992، ص97.

(2) يوسف (آمنة)تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع فـي سوريا، 1997، ص25-26.

(3) يوسف: 5-6.

(4) قاسم، بناء الرواية العربية والمغربية، ص36.

العزيز: ﴿قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَاْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾[1]، حيث كان الاعتراف تذكر لما بدر منها في الماضي اللاحق لبداية الرواية.

وفي حين أننا لا نلمس استرجاعا خارجيا في النص الشعري فإذ نا نعثر على موقفين نستطيع الاستدلال من خلالهما على الاسترجاع الداخلي.

- الموقف الأول من خلال أحاديث النسوة واسترجاعهن لحكاية مرض "كلبة لولو":

ما زالت كلبة "لولو"

ماضية في الصوم

لم تبرح غرفتها المسكينة

طوال اليوم

لم تعرف طعم النوم[2]

ونتوقف لبرهة من الزمن أ مام دلالة الاستحضار، فالمستحضر حكاية تبدو سخيفة وضربا من الخلاعة، والمعالنة بها أشبه بالمعصية عند الطبقات الدنيا (المسحوقة) ولكنها تبدو من الأهمية بمكان أن يتم استحضارها في أوج الألق عند الطبقة العلية وهي صورة مباغتة تدفعنا للتأمل والدهشة والوقوف مليا عند ها، كذلك ما نلحظه من دلالة استحضار الاسم "لولو" حيث يستعاض عن الاسم الأصل بألقاب يكون الهدف منها تمييز حامليها عن غيرهم، وتبدو الشقة أكثر اتساعا حينئذ بين الطبقتين حتى في الأسماء.

- والموقف الثاني على لسان "الأنثى الثرثارة" حيث تورد أن الطاهي قد غرر بابنة جارتها السكرانة،

ها قد سكرت تلك الجارة

تبدو في وقفتها كالأفعى المنهزمة

كبقايا عاشقة هرمة

قالوا أن الطاهي قد غرر بابنتها

(1) يوسف: 51.

(2) الديوان، م1، ص273.

واللوم على ابنتها

فالطاهي لم يصنع شيئا....

سرق التفاحة من البستان

.... وضحكن ..... [1]

وتبدو هذه الاسترجاعات على سبيل الثرثرة وسط هذه الأجواء الارستقراطية.

- **الاستباق:**

يعني تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد، أو يمكن توقع حدوثها، وهو استشراف للمستقبل ويمكن استنماء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد، الذي سيتنامى صعدا من الماضي إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل إليها الاستباق، إذن حكي الشيء قبل وقوعه، ويؤدي الاستباق دور الأبناء، ويتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ [2]. وفي السورة القرآنية،كانت الرؤى ، والمنامات استشراقا للمستقبل، يقول تعالى: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾[3] وكذلك ما ورد في آخر السورة: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّواْ لَهُ سُجَّداً وَقَالَ يَا أَبَتِ هَـذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّاً﴾[4].

أما القصيدة يظهر الاستباق في خاتمة القصيدة ، حيث يتحدث الشاعر إلى ديدان التاريخ، وقطط الملك المخلوع على سبيل التحذير والتقريع، ويتوعدهم بريح ستنسج لهم الأكفان على اعتبار ما سيحصل مستقبلا.

يا ديدان التاريخ الأسود

يا قطط الملك المخلوع

ضموا أطراف معاطفكم

فالفصل صقيع

---

(1) م . س، نفسه، ص274.

(2) قاسم، بناء الرواية العربية والمغربية، م . س، ص39.

(3) يوسف: 4.

(4) يوسف: 100.

والريح على الشرفات

والريح على العتبات

نسجت بعض الأكفان

لتنابلة السلطان

وعيون المحظيات(1)

3. الشخوص:

تسرد القصة حدثا يتولى القيام بما يحدث فاعل، فلا قصة دون حدث أو فاعل ويمكن القول: الرواية ما هي إلا قصة لقاء الشخصيات مع بعضها ، فالشخصيات وما ينتج بها من علاقات هي التي تسهم في تشكيل الأحداث وتحقيق الآثار الفنية، لذلك كانت عناية الفنان برسمها بأن يجعلها تصور في أقوالها وأفعالها من منطلق الحياة(2).

وسورة يوسف تهتم بعرض النماذج البشرية وتنطلق إلى تصوير المشاعر في تدفقها الطبيعي على حساب المواقف وطبيعة المتغيرات النفسية بأسلوب معجز في بساطته وعمقه وصدق نبرته، وقد تنوعت الشخصيات في هذه القصة فشملت شرائح مختلفة من رجال ونساء وأنبياء وأشقياء وأسوياء وغير أسوياء وفقراء ومساجين وطلقاء.

1. شخصية "يوسف" عليه السلام "البطل":

إن القصة تعرض شخصية يوسف عليه السلام على أنها الشخصية الرئيسة عرضا يحيط بجوانب حياته كلها، وبكل استجابات هذه الشخصية لكافة الجوانب، فهي تعرض الابتلاءات التي تعرضت لها هذه الشخصية وهي متنوعة في طبيعتها واتجاهاتها.

وملامح الشخصية من الناحية الخارجية "الشكل" لم تذكر صراحة في النص القرآني، ولكن يفهم من افتتان النساء به، أنه على درجة عالية من الجمال، وهذا ما نلمسه في فتنة امرأة العزيز، وعدم انسحابها، لا لصوت عقلها وسنها ومركزها، ولا

---

(1) الديوان، م1، ص276.

(2) الأسس الفنية للإبداع الأدبي، ط الأولى، دار الجيل، بيروت، 1993، ص181.

لوعظ يوسف، ولا للوم الشاهد ونصائحه، ولا خشية للفضيحة في المجتمع، فقدرنا من ذلك كله أن جمال يوسف شيء خارق للمألوف.

أما الصفات "السمات" "الملامح الداخلية" "الخلقية" فتبدو على النحو الآتي:

1. يوسف صاحب الشخصية القوية.
2. مثال الرجل الواعي.
3. الحفيظ العليم ﴿قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَآئِنِ الأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ﴾[1].
4. الإداري الموفق.
5. يوسف الصديق.
6. الضابط لمشاعره.

وشخصية يوسف شخصية "نامية" متطورة انتقلت من مرحلة الأسرة إلى مرحلة الرق والعبودية ومن ثم إلى مرحلة ذات شأن عظيم "عزيز مصر".

2. شخصية امرأة العزيز:

إن امرأة العزيزمثال قوي واضح بلا شد ان ذي الطاقات الضخمة الذي يبدد طاقاته إنسيخرها في هوى نفسه الطاغي المدمر فتظلم وتـ فجر، وتصبح الطاقة وبالا عليه وعلى غيره . ثم يقدر الله تعالى لهذه الإنسانة أن تكون بقصتها تلك النهاية المشرقة الوضيئة إذ تنطلق بهاتيك الكلمات التي كأنها عقد نضيد في حكمة عالية ولآلئ فريدة من علم غزير وخلق رفيع[2].

ظهرت امرأة العزيز في ثلاثة مواقف:

1هو الذي أسفر عن نفسيـ تها وشخصيتها هو موقف المراودة الذي أفصح عن شخصية خليعة متغلتة.

2. رأينا موقف امرأة العزيز من النسوة، إذ من المعروف أن الإنسان لا يصل به الحد إلى أن يسفر عن مخبوء نفسه إلى هذا الحد حتى يستوي لديه الإسرار والعلانية.

---

(1) يوسف: 55.

(2) م . س، ص198.

و3بين وقفت للتحقيق مع النسوة أمام الملك بعد أن طلب يوسف ذلك، وهـذا الموقف هو الانقلاب الهائل في شخصيتها فهو مغاير لما عرفناه عنها، مـن سيطرة الشهوة وغياب العقل فقد أصبحت رمزَ الحكمة والإيمان والفضـيلة، ومن هنا نستطيع أن نطلق على شخصية امرأة العزيز بأنها شخصية متطورة "نامية"[(1)].

3. شخصية العزيز:

﴿وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِن مِّصْرَ لامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَى أَن يَنفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَداً﴾[(2)].

يبدو لنا العزيز من هذه الآية رجلا نبيلا طيب القلب، رحيما بعيد النظر، و هـو الرجل الثري، يطلب من امرأته ليس من أي شخص سواها، "أن تكرم مثواه"[(3)].

فحين ألفى يوسف وامرأته على الباب لم نسمع منه شيئا، وإنما الشاهد هو الـذي تكلم، وهذا سلوك ضعيف من العزيز ويؤكد هذا الجانب من الشخصية أن المرأة تومي له بما يصنع في قولها: ﴿مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءاً إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[(4)].

فقـد أطاع زوجته؛ وألقى بيوسف في السجـن، رغم الأدلـة الدافعـة علـى براءته[(5)].

4. شخصية الملك:

يظهر الملك في عدة مشاهد ومواقف في قصة يوسف، حين رأى رؤياه الغريبـة العجيبة طلب من الملأ تفسيرها، ويبدو عازياً الفضل لأصحابه في طلبه يوسف للمكافأة وطلب التعرف عليه، و يبدو أيضا حازما قويا مع تحقيقه مع النسوة ومساءلتهن بالطريقـة التقريرية التي لا تدع مجالا للتملص والروغان[(6)].

---

(1) م . س، ص205.

(2) يوسف: 21.

(3) نوفل، سورة يوسف دراسة تحليلية، م . س، ص213.

(4) يوسف: 25.

(5) نوفل، سورة يوسف دراسة تحليلية، م . س، ص214-216.

(6) م . س، ص217.

أما شخوص الفيتوري فتكاد تقتصر على النسوة اللاتي يجتمعن في "القصر العالي" ويمكن تفصيل هذه الشخصيات النسوية إلى:

1. النسوة: وردت هذه الصيغة لتدل على مجموع النساء المجتمعات في القصر واللاتي لا شغل لهن غير سرد الحكايا، كحديثهن عن "كلبة لولو"[1].
2. الأنثى الثرثارة: ويدار على لسانها حديث عشق وغرام، فحواه أن الطاهي قد غرر بابنة إحدى النساء المتواجدات، وتبدو من التسمية لا شغل لها ولا سلعة إلا الكلام[2].

أما بقية الشخصيات، فهي ثانوية ولكنها تأخذ مكانة مهمة في سياق النص الشعري، إذ أنها تحمل إيحاءات قوية، وهي على النحو التالي:

1. ظهر في احد المشاهد ، رجل يأتي من أحد الأركان، يقدم نفسه بتوسل إلى سيدة القصر، وسط الأنظار التي تحدق بشهوانية[3]، وبظني أن الفيتوري قد أحدث تحويرا في المتن وهو النص القرآني، ففي النص القرآني نشهد يوسف "المطلوب"، أما النص الشعري فنلحظ أن الرجل المطلوب أضحى طالبا، فهو يقدم نفسه بتوسل، ويضيف قد صدأ الماضي وغدا نصدأ [4]، لقد كان يوسف عفيفا لذلك استحق ثقة الملك ليتسلم بعد ذلك مقاليد الحكم، أما بطل الفيتوري، فيظهر بصورة الخليع المبتذل، فهو كالثعبان، حينما يحني قامته، وهو يدعو إلى المعصية بدلا من نبذها والتنديد بها، كما فعل يوسف عليه السلام.

- يا سيدتي.
لو تسعفني الكلمات
وأحنى قامته، وتكور كالثعبان
- الرقصة توشك أن تبدأ
- لم لا نتعانق....

---

(1) الديوان، م1، ص273.
(2) م . س، نفسه، ص274.
(3) م . س، نفسه، ص274-275.
(4) م . س، نفسه، ص275.

قد صدئ الماضي، وغدا نصدأ[1]

2. الأعمى: ذكره عند الحديث عن الحيطان المنقوشة بالذهب فكان مصيره أن توقف حينا، ثم تخبط في الظلمات [2]. وما الأعمى إلا رمز لعموم الشعب الذين يتخبطون في ظروفهم الصعبة.

3. وردت تسميات لشخوص "السلطة" مثل: "ديدان التاريخ" و"قطط الملك المخلوع"[3]. ويبدوا لشاعر ناقما على تلك الفئة متوعدا بريح ستنسج الأكفان لهم.

وبعد،

"فإن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص، تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه، ومداومة تذكره، فلا تكاد، ذا كرة الإنسان في كل العصور، تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقول فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لاستمراره، في حافظة الإنسان"[4].

---

(1) الديوان، م1، ص274-275.

(2) م . س، نفسه، ص272.

(3) م . س، نفسه، ص276.

(4) القول لصلاح فضل نقلا عن كتاب، كيوان (عبد المعطي): التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988، ص48.

5.2 القص الأسطوري

تقدمة:

وفرت الدراسات التي تناولت الكشف عن ثقافات الأمم الأخـرى وتراثهـا ، ومعتقداتها، وأساطيرها، مادة خصبة للبحوث لدى العلماء، الذين قرءوا أساطير الأمم الأخرى، حيثعثروا على قصص وأخبار تشبه قصص الكتاب المقـدس، و حينهـا أسرع علماء الدين في أوروبا إلى إرسال أحكام تجزم بشأن الأساطير ؛ بأنها مأخوذة أو محرفة عن التوراة، و لكن ذلك ليس مؤداه أن الأسطورة ليست تكوينا أو شـكلا دينيا خاصا، بل هي توكيد ظاهري للذات(1).

لقد رأى أحمد كمال زكي في الخرافات الموجودة بكثرةٍ ساحقة فـي أخبـار العرب على أنها أساطير؛ لأن مواصفاتها الرئيسيَّة، أن الآلهة تلعب فيها دوراً خارقاً ورئيسياً، "ونعجب بعد هذا كله أن يقول أغلب الدارسين أن العـرب لـم يعرفـوا الأساطير، ويستندون في ذلك إلى الزعم أنهم لم يكونوا من أصحاب الملكات الخلاّقة التي تعتمد الخيال الواسع مع أن مراجعة عاجلة في كتب التراث القديم تبين أنهم لم يكنقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق "(2)، وفي موضعٍ آخر نجده يستدلّ باستخدامات الشعراء لرموز ألف ليلة وليلة، والسندباد، كما هو الأمر عند صـلاح عبدالصبور، واستخدام الأخير لـ(حكايات الغربة، والمغول، وقصص التوراة) (3).

والأسطورة لها وظيفة تفسيرية متخصصة، وتتمثل بإعطاء تفسـير وتعليـل عقلاني، بأسلوب قصصي، وهذا ما نجده عندالسلالات والعائلات الحاكمـة ، فـي العديد من الحضارات القديمة فأوجدوا تبريراًللأماكن التي احتلوها في الأسـاطير ، فيذهبون إلى أنهم نشأوا في عالم الآلهة ،أو السماء ،أو جاءوا من الشمس ،أو القمر ، كما في الأساطير الصينية والمصرية والبابلية والهندية، وهذا ما نجده أيضـا عنـد

---

(1) إليكسي (لوسيف)، فلسفة الأسطورة، ترجمة منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ط1، ص164-165.

(2) زكي (أحمد كمال): الأساطير دراسة حضارية مقارنـة، دار العـودة، بيـروت، 1979م، ص77-78.

(3) زكي (أحمد كمال): دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، 1980م، ص183.

الشعراء الاسكندينافيين، فهم يعيدون تجديد إلهامهم الشعري ، من خلال استذكار الأسطورة التي تحكي اكتساب الآلهة أو دين للقوى الشعرية[1].

والأسطورة تقوم على أساس ديني، أبطالها آلهة، أو أنصاف آلهة، لها القداسة والإيمان، صلتها بالدين متينة ، فهي سفر ديني لما قيل في التاريخ، وتدخل الفلسفة والسحر والدين من أجل إيجاد نمط من التفكير والاعتقاد، وإبراز الصور الاجتماعية والغيبية فيها[2].

إن العلاقة بين الأسطورة والشعر هي علاقة تقارب، وتوحد وتجانس في النشأة والوظيفة، والرؤية الحقيقية للشعر هي نبض داخلي ورؤية عميقة للذات الإنسانية، ونحن ندرك أن للشعر أشكالاً وصوراً ودلالات تختلف عن مفهومنا الحالي، فالأسطورة هي أقدم أشكال الشعر، فيعود الشعر إلى عصور موغلة في القدم اتخذت منها "المدلولات التجريدية صورة شكلية تتدرج تحت الدلالات الحسية"[3] ويصبح الشعر مثل الأسطورة مولودا في زمن الروحية التي ترتبط بعالم المجهول، وتقيم جسور الصلة معها ، والخيال يعد لبنة الأعمال الفنية جميعا فهو أداة التشكيل الأولي بينهما والطريق الأرحب لنقل المشاعر والأحاسيس ، وتَمَثُّل الرؤيا، وتجسيد النقائض وإعادة تشكيل التجارب النفسية، وهو مخفي الأفكار وحامل الرسائل، فالخيال في الأسطورة حقائقه واقعة، وهو في الشعر خيال، فيتمثل الوعي واللاوعي، فالشاعر وصانع الأسطورة انبثقا من عالم واحد في قوة التشخيص[4].

والصورة الأدبية في عصرنا الحديث ما هي إلا ترسبات أسطورية؛ لأنها في الأسطورة واقع، وفي الشعر ليست حقيقة ، فالشاعر وصانع الأسطورة يلجآن إلى الرمز باعتباره المعادل الموضوعي لهما.

---

(1) نوري، عبد الناصر محمد، الأسطورة وعلم الأساطير، م . س، ص23-31.

(2) النوري، الأساطير وعلم الأجناس، م . س، ص11.

(3) النعيمي (أحمد إسماعيل)، الأسطورة في الشعر العربي، ط 1، دار ابن سيناء للنشر، القاهرة، 1995، ص204-216.

(4) م . س، ص182-196.

6.2 مسوغات الأسطرة:

سأقوم بعرض قصيدة "موت الملك سليمان " وهي تستند على نصوص قرآنية تحكي قصة سيدنا سليمان وسيكون التناول من خلال مجموعة من المصادر على رأسها القرآن الكريم، وكتب الصحاح، وكتب التفاسير وغيرها . وهذه القصيدة رغم أنها تنهل من منبع ديني إلا أن ما أحاط بهذه القصيدة من أجواء أسطورية حدا بي أن أضعها في باب "القصة الأسطورية" ولعل العلاقة المتينة التي تربط الأسطورة بالدين كانت مسوغا لهذا التأطير "إن الأساطير العربية الجاهلية مستقاة من الاعتقاد الديني فهي منبثقة من خيال تصوري فالعربي يتصور الأجرام السماوية ويجعل لكل ما يمكن أن ينسب إلى الشمس أو إلى القمر إلا أنه لا يكاد يبتدع جديدا نم "[1]

ونقرأ في سورة النمل قوله تعالى : ﴿وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ[2] { 17 } حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ { 18 } فَتَبَسَّمَ ضَاحِكاً مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾[3] فيخبر تعالى عن عبده ونبيه وابن نبيه سليمان بن داود عليهما الصلاة والسلام أنه ركب يوما في جيشه جميعه من الجن والإنس والطير، فالجن والإنس يسيرون معه والطير سائر تظله بأجنحتها من الحر وغيره، وعلى كل هذه الجيوش الثلاثة وزعه -أي نقباء- يردون أوله على آخره، فلا يتقدم أحد عن موضعه الذي يسير فيه ولا يتأخر عنه، فكان من أمر النملة أن اعتذرت وحذرت وأمرت عن سليمان وجنوده بعدم الشعور، وقد ورد أنه مر وهو على البساط بواد الطائف، وأن هذه النملة كان اسمها (جرسا) وكانت من قبيلة يقال لها (بنو الشيصبان) وكانت عرجاء، وكانت بقدر الذئب [4]،

---

(1) المصري (حسين مجيب)، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2000، ص35.

(2) يوزعون: يدفعون.

(3) النمل: 17-19.

(4) الدمشقي، قصص الأنبياء، م . س، ص441.

وفي هذا كله نظر، بل في هذا السياق دليل على أنه كان في موكبه راكبا في خيوله وفرسانه لا كما زعم بعضهم من أنه كان إذ ذاك على البساط لأنه لو كان كذلك لـم ينل النمل منه شيء ولا وطء، لأن البساط كان عليه جميع ما يحتاجون إليه مـن الجيوش والخيول و الجمال والأثقال والخيام والأنعام والطير من فوق ذلك كله، ألا ترى معي أن هذه الحكايات وغيرها من باب الحكايات المقدسة التي انتقلت من جيل إلى جيل بالرواية والمشافهة مما يجعلها ذاكرة الجماعة وهي تحفظ فيهم عادات الجماعة البشريةوحكمتها وطقوسها [1].ومن قصة النملة ضمن التأويلات السابقة نجد أنفسنا وسطا بين الحلم واليقظة، فكأننا نعيش في مجتمع تسوده أحلام اليقظة [2]؛ إنها قصص ذات تأثير مطلق على الإنسان وتروي أكثر من حالة وحدث يفوق تصور عالم الأشياء الطبيعي، فالزمن الذي تجري فيه الأحداث المروية يختلف تماما عن الزمن التا ريخي الطبيعي لتجربة الإنسان، وفي معظم الحالات لا يمكن تصورها لأنها حدثت في زمن بعيد وأبطالها هم من الآلهة أو هم كائنات خيالية خارقة مثل الحيوانات أو أناس من السلف القديم، أو رجال عظماء متميزون استطاعوا أن يغيروا حياة الإنسان[3].

وتدور أحداث أسطورية ضمن قصة سليمان حول بلقيس، (تمليكها، وأمر زواجها، ونقل عرشها ...) وذكر الثعلبي وغيره أن قومها ملكوا عليها بعد أبيها رجلا فعم به الفساد، فأرسلت إليه تخطبه فتزوجها فلما دخلت عليه سقته خمرا ثم حزت رأسه ونصبته على بابها، فأقبل الناس عليها وملكوها عليهم وهي بلقيس بنت للبيرح وهو الهدهاد . وقيل: سراحيل بن ذي يشجب بن يعرب بن قحطان، وكان أبوها من أكابر الملوك وكان قد تأبى أن يتزوج من أهل اليمن، فيقال : أنه تزوج

---

(1) الجندي (سمية)، الأسطورة في الفكر العربي الحديث في موضوع الاتجاهات والمناهج المعرفية، مجلة المعرفة السورية، العدد 405، 1997، ص48.

(2) علي (عبد الرضا)، الأسطورة في شعر السياب، وزارة الثقافة العراقية، 1978، ص17.

(3) محمد (عبد الناصر نوري)، الأسطورة وعلم الأساطير، الموسوعة البريطانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص3.

بامرأة من الجن اسمها ريحانة بنت السكن، فولدت له هذه المرأة واسمها تلقمة ويقال لها بلقيس"[1].

وفي القصيدة نلمح هذا الجو الأسطوري من خلال مدينة النحاس، وهذا الكم الهائل من الحراس الذين يحرسون المدينة، وعدد كبير من المردة وهم أعتى أنواع الجن يرقبون المدينة، وينتظرون الإذن بالدخول [2]، بالإضافة إلى ما يورده الفتيوري متعانقا مع النص القرآني ابتداء من عمل الجن لسليمان عليه السلام، وحتى زواجه من بلقيس. وهذا ما سنفصله لاحقا.

7.2 قصيدة "موت الملك سليمان" أنموذجاً

لقد حاول الشاعر أن يقنّع نصه كاملا بقصة نبي الله سليمان عليه السلام، الذي ورث النبوة من أبيه داود عليه السلام يقول تعالى: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾[3].

يبدأ الشاعر نصه بالحديث عن التعب الذي كان يلاقيه الجن من العمل لسليمان عليه السلام مؤكدا لو أن الحراس اكتشفوا موت النبي لما عملوا:

لو أن هذا الجسد الملقى على كرسيه
مال قليلا
لاستيقظت من نومها مدينة النحاس
واستغرق الحراس
في البكاء والضحك
فزائر الموت الذي زار سليمان الملك
كان ثقيلا
وسليمان الملك

---

(1) الدمشقي، قصص الأنبياء، م . س، ص444.

(2) الديوان، م1، ص579-580.

(3) النمل: 16.

مات طويلا![1]

وهذا ما أورده القرآن الكريم جملة ونصا ﴿ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ ﴾[2] ولعل الربط القائم بين النصين القرآني والشعري يهدف إلى إعادة تشكيل آفاق اللغة، من خلال عمليات تفجير هادئة أو ما يسمى بالمهمة الهادفة للأدب[3]، فتبدو العلاقة القائمة بين النصين هي علاقة امتصاص[4]، من خلال استحضارات تقود إلى تفاعل إيجابي بين النصين، الغائب، والحاضر، ولا أظن أن الفيتوري قد غفل عما يعتور الواقع حينما صاغ نصه الشعري، وبظني أنه قد سعى في هذا النص إلى إنتاج نص ذي دلالات جديدة [5]، ولم يكن أسير حلقة القصص التاريخي كما أوردها القرآن الكريم، فالملك سليمان أضحى رمزاً للملك الذي يمتلك أدوات القوة والسيطرة والهيمنة، ولكن ذلك لا يمنع من وجود عدد من المتربصين، الذين يرقبون زوال الحكم والحاكم.

وترد إشارة أخرى في النص الشعري، تتعانق مع النص القرآني، تتمثل بذكر الأعداد الكبيرة من العمال –الحراس والشياطين- الذين يأتمرون بأمر سليمان، وهذا ما ورد ذكره في النص القرآني يقول تعالى: ﴿وَمِنَ الشَّيَاطِينِ مَن يَغُوصُونَ لَهُ وَيَعْمَلُونَ عَمَلاً دُونَ ذَلِكَ وَكُنَّا لَهُمْ حَافِظِينَ﴾[6].

وفي النص الشعري يرد قول الشاعر:

خمسون ألف مارد

---

(1) الديوان، م1، 579-580.

(2) سبأ: 14.

(3) الموسوي (محسن جاسم): الرواية العربية النشأة والتحول، منشورات مكتبة بغداد، ط1، ص22.

(4) مفتاح (محمد): دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1990م. ص122.

(5) الرواشدة (سامح): فضاءات الشعرية، ط المركز القومي، إربد، الأردن، 1999م، ص77.

(6) الأنبياء: 82.

ينتظرون الإذن بالمثول

تسعون ألف حارس

يرقب عرس الشمس في ذهول[1]

وترتبط بقصة موت الملك سليمان، قصة أخرى على تماس معها وهي قصة "بلقيس" وتكتسب "بلقيس" الرمز، شرعية دلالية جديدة، إيمانا بأن "الرموز الدينية الكبرى تمارس وظيفة في إطار ثقافة عامة وتنتج مدلولات أدبية جديدة"[2]، وهي متقبلة كرمز لأنها "رمزٌ شعريٌ يحشد من خلاله الشاعر مواقف وتأثيرات نفسيَّة، ودلالية بما يرتبط بالعنصر التراثي من فضاءات لها وهجها ودهشتها، وفجائيتها"[3].

وقد فصل الأمر بشأن بلقيس في النص القرآني فقد أشار إليها القرآن الكريم، مبينا جوانب مختلفة من حياتها، يقول تعالى: ﴿إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾[4] فقد كان سرير مملكتها مزخرفا بأنواع الجواهر واللآلئ والذهب والحلي الباهر[5].ويرد أيضا ما يشير إلى أن سليمان عليه السلام قد أمر ببناء صرح من زجاج عمل في ممره ماء، وجعل عليه سقفا من زجاج، وجعل فيه السمك وغيرها من دواب الماء، وأمرت بدخول الصرح وسليمان جالس على سرير فيه ،

وقد قيل: إن الجن أرادوا أن يبشعوا منظرها عند سليمان وأن تبدي عن ساقها ليرى ما عليها من الشعر فينفره منها، وخشوا أن يتزوجها لأن أمها من الجان فتتسلط عليهم معه، يقول تعالى : ﴿فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ

---

(1) الديوان، م1، 580.

(2) فضل (صلاح): البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط 3، بغداد، 1987، ص322.

(3) الرواشدة (سامح): مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م، ص12.

(4) النمل: 23.

(5) الدمشقي، قصص الأنبياء، م . س، ص445.

رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾[1]. وبلقيس بهذه الحظوة وهذا القدر هي في أوج اكتمالها ، وتألقها، ولكنها تبدو على عكس الموروث قرآنيا، عند الفتيوري،إذ يصورها الفيتوري معذبة، وحينها نتساءل عن سبب هذا العذاب المخيمليس هناك من مبرر لعذابها سوى احتضار الملك سليمان، الذي استعار الشاعر عنه بلفظ "الشمس".

يقول الشاعر:

خمسون ألف مارد
ينتظرون الإذن بالمثول
تسعون ألف حارس
يرقب عرس الشمس في ذهول
والشمس في معارج اكتمالها متحجبة
تغسل جدران المدافن المذهبة
وعرس بلقيس الجميلة المعذبة
والمدن الكبرى التي
تسقط تحت عجلات المركبة[2]

وبلقيس تحمل دلالة رمزية، فهي الأمة المنتشية المزهوة بفارسها، وفجأة يسقطالفارس وتغيب شمسه فسليمان كان شمس الحكمة و النصر والعدل، وبلقيس عذرية الأمة التي تستباح بعد أن تفقد فارسها ،والمؤسف أن الخوف يأتي من الداخل فمن مأمنه يؤتى الحذر "فالحراس والعمال ينتظرون بشوق ساعة السقوط، و بعد ذلك يمتد السقوط ليشمل بقية المشهد، يقول الشاعر:

والمدن الكبرى التي
تسقط تحت عجلات المركبة[3]

---

(1) النمل: 44.
(2) الديوان، م1، ص580.
(3) م . س. نفسه، ص581.

ويبدو المشهد أكثر وضوحاً من خلال التعبير السابق، فالمدن الكبرى، هـي الحضارات المتألِّقة التي تشهد اندثاراً وانهزاماً، أمام حضارة المركبـة، الحضـارة الحديثة، ويعود الشاعر ليؤكد المعنى من خلال القول الآتي:

يا دورة الزمان، يا أيقونة المكان
ما أقبحنا جميعاً وأجملك
وأفضلك
وأنبلك
وأعدلك(1)

وورد في النص ذكرٌ "لآصفوآصف هذا، هو المقصود بقوله تعالى : ﴿قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ﴾(2)، ويرد ذكره عند الفيتوري فـي المشهد الختامي من هذه القصة، ومن ضمن هذا المشهد تبرز شخصية "آصف" نائحا سليمان على عكس ما فعلت دودة الأرض التي انتشت فرحا بموته، ومن خلال هذه الخاتمة، تبرز المفارقة القائمة على التضاد بين، من يبكي ومن يفرح، وبين جـرادة تقفز نشوانة، وجرادة أخرى تسقط حزينة، ومن خلال ذلك نستنتج أن العدل المتحقق من حكم سليمان كان يسراً على فئة، عسراًعلى فئة أخرى ، لذلك نشهد هذا الموقف الخلافي بين من يؤيد وهو حينئذ ينوح على الملك وبين من يعارض وهو حينئذ فرح بموته، بين جرادة مؤيدة فهي تسقط وبين جرادة أخرى معارضة فهي تقفز فرحا(3).

وفي المقطع نعثر على تعالق نصي مع قصة المرأتين اللتين تنازعتا طفـلا ، فاحتكمتا إلى نبي الله داود عليه السلام، وقد فصلها الحديث النبوي الشريف : "بينمـا امرأتان معهما ابناهما جاء الذئب فذهب بابن إحداهما، فقالت هذه لـ صـاحبتها: إنمـا ذهب بابنك أنت، وقالت الأخرى : إنما ذهب بابنك، فتحاكمتا إلى داود فقضـى بـه

(1) الديوان، م1، ص581.
(2) النمل: 40.
(3) الديوان، م1، ص582-584.

للكبرى. فتحاكمتا إلى سليمان بن داود عليهما السلام فأخبرتاه فقال : ائتوني بالسكين أشقه بينكما. فقالت الصغرى: لا، يرحمك الله هو ابنها، فقضى به للصغرى"[1].

ثم يورد الشاعر بعد ذلك إشارة تعلن أن شمس الحكم انطفأت مرتين ، وهي إشارة إلى حكمة النبيين (سليمان وداود) –عليهما السلام- وهذا ما نجده في القرآن الكريم أيضا، فقد أثنى رب العزة عليهما بقوله: ﴿وَدَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ إِذْ يَحْكُمَانِ فِي الْحَرْثِ إِذْ نَفَشَتْ فِيهِ غَنَمُ الْقَوْمِ وَكُنَّا لِحُكْمِهِمْ شَاهِدِينَ *فَفَهَّمْنَاهَا سُلَيْمَانَ وَكُلًّا آتَيْنَا حُكْماً وَعِلْماً﴾[2]. فدعونا إذن نتأمل الأسطر التالية لنلحظ معا صدى ما قدمنا من قول:

يا امرأة! الطفل لمن؟!

بعض دمي

وأنت؟

لو كان هذا الثدي فم

لساد صوت العدل

واستغلق منطق الحكم

ما دمتما واثقتين....

اقتسما الطفل إذن!

يا سيدي...هل قلت؟

....

ثم انطفأت في الأفق

شمس الملك الحكيم مرتين![3]

وتأتي هذه القصة "قصة المرأتين" كقصة متضمنة تحتويها قصة أكبر "إطار أكبر" هي قصة موت "الملك سليمان"، وحينما نتفحص المغزى لهذه القصة، نجد أن الشاعر أراد أن يقابل بين صورتين متناقضتين، صورة من الماضي السحيق، تمثل

---

(1) مسلم، صحيح مسلم، ج3، ص1344-1345.

(2) الأنبياء: 78-79.

(3) الديوان، م1، ص581-582.

العدل الإلهي المفروض على هذه الأرض بوساطة حكمة النبيين سليمان وداود عليهما السلام، وصورة أخرى يستحضرها القارئ ضمنيا وهي صورة الواقع الذي يلفعه الظلم بإرديته السوداء، وتأكيدا لحقيقة "أن العدل أساس الملك" تنطفئ هذه الشمس وهي شمس العدل؛ ليسود الظلم، لأن الواقع فقد من يحكم بالعدل، وهو نقد لاذع لما يعتور الواقع السياسي المعيش.

وفي المقطع الرابع يستكمل الشاعر بناء صورته التراجيدية لـ موت الملك سليمان، وقد أشار القرآن الكريم إلى ظروف موت الملك سليمان بقوله: ﴿فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ﴾[1]. حيث يوظف الفيتوري هذا الحدث الأسطوري، ليؤكد على حقيقة مفادها: أن العدل يحتاج إلى القوة التي تحقق هدفه وتصون حدوده، وحينما تزول هذه القوة الصائنة، تسود المتناقضات وتعم الفوضى، يقول الشاعر:

يحلم حتى يسمع النجوم
وربما مضى بعيدا... وهو باق بيننا
لجهلنا نحسبه روحا سجينا مثلنا
لشد ما تمسخنا الهموم
لشد ما يمسخنا النسيان
والنسيان عاده
والموت عاده
......وناح آصف، وغاصت
دودة في عرشها
وقفزت جرادة
وسقطت جرادة
وانفجرت دويبة الأرض من الضحك
حين تهالكت عصا الملك

(1) سبأ: 14.

أكان مجنونا؟

أكان عاقلا؟

أكان قديسا؟

أكان قاتلا؟[1]

وبهذا الفضاء الشعري الروحي، تسمو روح سليمان، لتغدو روحا متعلقة بالسماء، فهي فوق التصور البشري ، وهي روح متفلتة من القيود الدنيوية، لقد ناحه المقربون، من مثل، "آصف" وهو ابن خالته ومن حاشيته المقربين [2]، أما الجرادة والدودة فتعيشان حالة من الانتشاء، فقد مات الملك، ففرحن والشياطين بصنيع دويبة الأرض التي أكلت عصا الملك حتى تهالك، و يقودنا مغزى تآكل عصا الملك إلى انتهاء السيطرة المادية على الموجودات ، وبفقدان السيطرة المادية تسود حالة من العبثية والفوضى لذلك نلحظ تلك المخلوقات المنتشية المتفلتة حال سماعها خبر تآكل عصا الملك، وتتعدد الأحكام الصادرة بحق ذلك الملك الذي كان يسيطر على زمام الأمور ومقاليدها، فهل كان مجنونا، أم عاقلا .... وهي صورة مناقضة، لذلك المشهد الذي يبدو فيه سليمان في أوج قوته عندما خاطب بلقيس في أمر الزواج، فلم تتردد وانصاعت؛ اتقاء بطشه وقوته، أما وقد غاب الملك وغابت قوته؛ فالحالة حينها خاوية حائرة، فالعدل المتحقق، من حكم سليمان كانت تحميه قوة صائنة، والقوة وزوالها، تتمثل بالعصا وتآكلها.

وبعد،

لقد كانت قصة "الملك سليمان" بهذه الصياغة الشعرية تمثل الرؤية الفيتورية لواقع الأحوال، واستدعاؤه لشخصية الملك سليمان هو من باب الاستغاثة برموز القوة –الحالة المفتقدة- في ظل واقع تسوده الفوضى ويعمه الاضطراب، وتغيب عنه روح الصفاء والعدل.

---

(1) الديوان، م1، ص582-584.

(2) الدمشقي، قصص الأنبياء، السابق، ص445-446.

8.2 القص التاريخي

تقدمة:

ونحن نتبين جوانب القص التاريخي تتفتح العديد من النوافذ التي تطل على الماضي، المستعاد في أزمنة حاضرة، وكأن الشاعر يعيد السؤال الأصل، عن إنسان يعيد اكتشاف ذاته وهو يكتشف تاريخه المنقضي[1].

والتجربة التاريخية تغدو مجالا رحبا لهروب الشعراء بتأمل، وتحملق، ودهشة، تنبعث في إطارين يستند إليهما الشاعر حينما يصوغ رؤيته المبنية على الإرث التاريخي، ففي الإطار الأول حيث نلمس صورة الأمة منتصبة القامة، مشرقة الوجه، العتية على الأغراب والمتربصين، وأبطالها يصوغون الحلم لمستقبل الأجيال، صامدين مدافعين عن حياض الأمة، ويصونون مكتسباتها، وفي الإطار الثاني نلحظ صورة الأمة (المدانة، المصلوبة، المتهادية) ورجالاتها عاجزون عن نهضتها والوقوف في وجه الأعداء (السم في الدسم والخنجر في العباءة).

والفتيوري يستند إلى ميراث ضخم خلفته حضارتا العروبة والزنوجة وهو الذي يضع الرجل الأولى هنا والثانية هناك وقلبه مقسوم نصفين جزءٌ لأمته السمراء وجزء لأمته العربية، فتذوب الذات الفتيورية في هذه الذوات محاولةً نصرة الحالتين، والمدهش أن حالة الاختناق تسود الأمتين اللتين لهما ما يكفل بقاءهما، ويصون عزتهما الشيء الكبير، من مساحات شاسعة وثروات ضخمة، وماض تليد..

والفتيوري من الصارخين الذين دوت صرخاتهم لتلامس الوجدان في كل بقاع الأرض وكانت نداءات ثورية تحررية لكل العبيد المقيدين على امتداد الخارطة الإنسانية.

---

(1) درّاج (فيصل) الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص15.

9.2 أفريقيا (أنموذجاً)

شأنه شان الشعراء الأفارقة الذين انبروا للدفاع عن القارة /الأم، أفريقيا التي رزحت حقبة طويلة من الزمن تحت نير الطغاة والمتجبرين، فكانت على الدوام الحاضرة في رؤى شعراء أفريقيا، والفتيوري وهو ابن السودان لا ينكر كينونته الأفريقية، بل أن أغانيه بقيت مدوية تصخب في أعماق الوجدان الأفريقي بإنسانه وأرضه ومنجزاته، وظلّت أفريقيا حلماً يداعب خيال الفيتوري في صحوه ومنامه ورؤيةً يصبغها بمشاعره الحائرة، استشرافاً لغدٍ أفضل[1].

لقد واكب الفتيوري مسيرة الشعراء الذين غنوا لأفريقيا أمثال أجوستينو نيتو (1922-1979)، وكريستوفر أوكيجو (1932-1967)[2]؛ وقد عبروا عن "السعي الدائم للإنسان نحو الكمال"[3]. لقد حلق في سماء أفريقيا العديد من الرموز النضالية التي أرادت أن تدون في سجل التاريخ حضور أفريقيا تلك الشمس التي ينبغي لها ألا تغيب، وكان الفتيوري آنذاك من زمرة الشعراء "الذين حركوا ركود القصيدة العربية وملأوها بالغضب والنار والتمرد، مبتدئين ثورتهم من واقعهم الحزين، فإن هذه الموجات قد صبت في الغالب في نهر كبير اسمه أفريقيا"[4]، وترتبط قضية اللون ارتباطاً وثيقاً بالأم السمراء (أفريقيا) فهي داخلة في صميم وجودهم ... ولقد كانت قضية "اللون" تعذب الكثيرين حين يحتكون بالعالم الخارجي"[5] وهنا نستحضر قصة جدته "زهرة" التي كان لها كبير الأثر في نفس الشاعر، وكانت شاحذا وباعثا قوياً كي تتفتقَ شعريةُ الفتيوري الثائر "إن محمد الفتيوري هو ابن جدته لأمه، الأميرة السوداء، بنت السلطان المخطوفة عنوة من وراء الكثبان الصحراوية في المنطقة

---

(1) شعر محمد الفتيوري، م .س. نفسه، ص11.

(2) شلش، علي، الأدب الأفريقي، ط عالم المعرفة، الكويت، 1993، ث52-53.

(3) م . س، ص55-58.

(4) بدوي، الشعر في السودان، م . س، ص218.

(5) م . س، ص209.

المختلطة ما بين تشاد وبين غرب السودان "[1] ومن الرموز العربية التي تقترب من دلالة "زهرة" تحضرني قصة "عفراء" المرأة التي تباع بالذهب لزوج مع أنها تحب آخر، أو لمن تباع بالذهب ضد رغبتها . وبهذا فإن زهرة أضحت أفريقيا ذلك الحلم المأساوي الكبير، الذي امتدت على حياة الفتيوري كلها طوال السنوات الأولى لحياته الشعرية والإنسانية[2] لقد ذابت ذاته الصغرى في الذات الكبرى وهي الذات الأفريقية التي غدت خطا نفسيا يتلمسه الشاعر ويسير على هديه، ففي قصيدة إلى وجه أبيض نقرأ:

"ألأن وجهي أسود......
ولأن ووجهك أبيض.....
سميتني عبدا
ووطئت إنسانيتي
وحقرت روحانيتي
فصنعت لي قيدا"[3]

وبالإضافة إلى تلك المرأة العجوز التي صبت في شرايين الشاعر عذابها، المرأة التي خطفت من قبل تاجر الرقيق (المملوك والمالك، العبد والسيد)[4].

كان هناك عنترة التي سكنت روحه في وجدان الشاعر، ذلك الفارس الذي أثبت وجوده رغم عقدة سواد اللون، فلم يعد هناك ما يتحرج منه، بل راح يصيح مقرا بزنجيته، وبوراثة اللون الأسود[5].

ومن قصيدة (أنا زنجي):
"قلها... لا تجبن، لا تجبن!

---

(1) صالح، محمد الفتيوري والمرايا الدائرية، م . س، ص8.
(2) م . س، ص8.
(3) الديوان، م1، ص84.
(4) صالح، محمد الفيتوري، م . س، ص22.
(5) بقاعي (إيمان يوسف)، الفيتوري، الضائع الذي وجد نفسه، ط الأولى، بيروت، 1994، ص28-29.

قلها في وجه البشرية...

أنا زنجي...

وأبي زنجي الجد.....

وأمي زنجية....

أنا أسود....

أسود لكني حر أمتلك الحرية

أرضي إفريقيه...

عاشت أرضي....

عاشت أفريقيه!

ويتغنى الشاعر في كثير من قصائده لرموز الرفض الأفريقي (نكروما زعيم غانا) و(ستانلي فيل) معقل الثوار الكنجوليين.

ووقفت لهم في كل سبيل

تتلقين الطوفان

ولومومبا بين يديك قتيل

وتردّين أساطيل(1)

وتغدو أفريقيا ذلك الحب الكبير الذي يكتنف الشاعر ولكنه ذلك الحب الذي يتضاءل أمامه الشاعر فكل ما بيده عمله هو الكلام، فهو يفتقر إلى أدوات السيطرة من مناصب وغيرها، في وقت نجد جهود الشعوب (آتت أكلها) عن طريق رموز تحررها أمثال (عبد الناصر، ونهرو، وموديبوكيتا... وغيرهم) فيقدم الشاعر اعتذاره واستغفاره لأمه الكبرى أفريقيا عن التقصير وعن ضيق ذات اليد التي لا تملك غير الكتابة

"صناعتي الكلام

لا وسام... ولا وشاح.... ولا ذهب

لا راية تظللني... ولا لقبْ

فلتغفري لي أنني أجيء في نهار عيدك الكبير

أجيء والشمس على صدرك ماسة زرقاء تأتلقْ

صدرك يا رائعة الجراح قبّةُ الأفق

وعرشك الرياح، والجبال، والسحب"(2).

---

(1) الديوان، م1، ص263.

(2) م . س، 336-337.

10.2 القصّ الشعبي

تقدمة:

من الخير أن نتتبع المعنى المعجمي للكلمتين؛ لنلمس جوانب الالتقـــاء بـــين المعنيين المعجمي والاصطلاحي، ففي لسان العرب، يُطالعنا المعنى المعجمي حيث يُقال: قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئاً بعد شيء، فهي إذن من باب التتبع. أمـــا القصة فتعني: الخبر وهو القَصَصُ، والقَصَص: الخبر المقصوص، أما القِصَـــص، بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب، وتقصَّصَ الخبر: تتبّعـــه، والقصّـــة: الأمـــرُ والحديث، واقتصصت الحديث: رويته على وجهه، وفي الحديث: لا يقصّ إلا أميـــر أو مأمورٌ أو مختال؛ أي لا ينبغي ذلك إلا لأمير يعظ الناس ويخبرهم بمـــا معنـــى؛ ليتعبروا، وقال الأزهري: القصُّ: اتباع الأثر(1).

وإذا ما أردنا أن نستكمل الصورة حول المعنى المعجمي للتركيـــب (القـــص الشعبي) فلا بد أن نتتبّع مادة (شعب)، ففي لسان العرب يرد ما يلي: شعب: الشعبُ، وحكى ابن الكلبي عن أبيه: الشعب أكبر من القبيلة، ثم الفصيلة، ثم العمـــارة، ثـــم البطن، ثم الفخذ، قال الشيخ، ابن برّي: الصحيح في هذا ما رتبه الزُّبير ابن بكّـــار، وهو الشعب، ثم القبيلة، ثم العمارة، ثم البطن، ثم الفخذ، ثم الفصيلة، قال أبو أسامة: هذه الطبقات على ترتيب خلق الإنسان، فالشعب، أعظمها مشتق من شعب الـــرأس، ثم القبيلة، من قبيلة الرأس لاجتماعها، ثم العمارة وهي الصدر، ثم البطن، ثم الفخذ، ثم الفصيلة، وهي الساق(2).

وإذا كانت القصة الفنية الحديثة، تُعنى بتآلف عناصرها، واســـتخدام تقنيـــات سرديةٍ حديثة، فإن القصة الشعبية، ليست ملزمة بذلك كله، فهي بالدرجـــة الأولـــى، تسعى لتخليد الإثارة، وتتابع الأحداث، التي ينهض بأعمالها، أبطالٌ خرافيون، أو هم قريبون من ذلك، ولكن إلى جانب هذه الصورة الكاريكاتوريّـــة لهـــؤلاء الأبطـــال وأحداثهم العظيمة، إلا أن المقصديَّة، تبقى متاحة، لبث الروح المعنوية، أو إلهـــاب المشاعر، وقد لا تتعدى حدود التسلية أو الترفيه، ولكن ما ينبغي الاعتراف بـــه، أن

---

(1) لسان العرب (م . س.): مادة (قص)، ص73-77.

(2) م . س. نفسه، مادة (شعب)، ص497-514.

الحلقة، تتسع بشكل مؤرّق، مما يجعل زاوية النظر إلى العمل بغية تأطيره وتجنيسه من الأشياء الصعبة حقاً.

إذن تبرز أهمية القصص الشعبي جهة أنها تتبع الأحاديث والأخبار التي تخص شعبا بعينه وهذا الشعب على اختلاف طوائفه وطبقاته ولذلك فإن هذه القصص من أخص ما تتمتع به هو (التراثية والتداول)[1] "إنها صياغة وجدانية لرأي الناس الحقيقي من حوادث التاريخ وأشخاصه التي تركت تأثيراً عميقاً، في حياتهم أما التاريخ الحقيقي فهو الوثائق بكامل أنواعها وشهادات المؤرخين "[2]. وسأتتبع ما يتعلق بالقص الشعبي من خلال محورين: 1. حلم الذهب 2. الحكايات التنبؤية.

1. حلم الذهب:

إن المتأمل في شعر الفيتوري يلحظ أن (الذهب) يتكرر في معجمه وصوره، وهذا ما يقرّه عبد الفتاح الشطي في كتابه (شعر محمد الفتيوري: المحتوى والفن) فقد عده (أي الذهب) رمزاً لأغلى ما أعطى الشاعر من سني عمره فناء في ذات المحبوب، وعشقا له. فقد سال هذا الشيء الثمين وامتزج برمال الرحلات العديدة، والتطواف المتجدد في حياة الشاعر، كذلك امتزجت أعواله الذهبية الغالية يفنيها حبا بما رقشته الرياح القديمة وقد طبعت آثارها ونقشتها على الجبال عراقة وجلالا[3]، ولكنه لم يشر إلى تلك القرابة التي تجمع بين هذا الاستحضار (الملفت) والمكان الذي اقترضت منه أصلا، ولذلك سيكون مسار الدراسة ابتداءً من النص الأصلي (القارض) ووصولا إلى (النص المبتدع) (المقروض) ليشكل القارئ صورة تكاملية تجمع بين حالتين إبداعيتين مع تبيان وجوه التشابه والاختلاف بينهما ...؛ وسأقوم

---

(1) ذهني (محمود)، الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة، فرع الخرطوم، 1972، ص83.

(2) قاسم (قاسم عبده)،الأدب الشعبي وسيلة التعرف على الحياة الفكرية للشعوب، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد 24، سنة 1988.

(3) الشطي، شعر محمد الفتيوري، المحتوى والفن، ص83، م . س.

بإيراد الحكايتين اللتين تتحدثان عن حلم الذهب ومطابقة ما ورد في هاتين القصتين مع ما ورد في النصوص الشعرية.

ومنذ قديم الزمان وحلم الذهب يراود الإنسان وقد كان الذهب وما زال معدنا نفيسا له وزنه في تحديد ثراء الإنسان وغناه ومنذ القدم راودت الإنسان فكرة تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب وقد ترسب في التصور الإنساني من عدة طرق أن هذا مستطاع ولكن ظلت الوسيلة التي يتحول بها المعدن الخسيس إلى ذهب سراً ولعب السحر في هذا المجال دوراً . وكذلك حاول علماء الكيمياء قديما أن يستكشفوا هذا السر[1].

أ. الحكاية الأولى (حكاية الصائغ):

نصادف الرجل الغريب القادم من البادية، الذي ينعش في نفس الفتى (حلم الذهب) بأن يخرج من كيسه قطعة من الخشب الأحمر، ويشير على الفتى بأن يخلطها بالرصاص بعد صهره، وحين صنع الفتى ما أشار به البدوي استحال الرصاص ذهبا أحمر، والسر هنا في تحول الرصاص إلى ذهب يرجع إلى قطعة الخشب الأحمر، فمن أين جاء البدوي بهذا الخشب العجيب؟ تحدثنا الحكاية بأن هذا الخشب منتزع من أشجار بعينها تنمو في قمة جبل عظيم الارتفاع، حاد السفح، لا يستطيع الإنسان أن يرقى إليه أو ينزل منه ، هو خشب إذن تحول صعوبات كثيرة دون الحصول عليه ومع ذلك فالسر لا يكمن في هذه الصعوبة، بل في الخشب نفسه، لقد كان الجبل موطنا للجن، لا يعيش عليه غيرهم ، وعند ذاك ندرك أن غابة الأشجار التي تصنع الذهب إنما تنمو في أرض الجان وفي عالم الجان لا يكون شيء عجيبا[2].

يستوحي الشاعر من هذه الحكاية ما يعينه على رصد مشاهد عدة تنتشر في قصائده، معبرا عن حلم الذهب الذي يتراءى عبر نوافذ عدة وأول هذه النوافذ "نافذة لومومبا"

---

(1) إسماعيل (عز الدين)، القصص الشعبي في السودان دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ص204-205.

(2) م . س، نفسه، ص204-205.

في قلبي سيف يقطر بالدم

يتصبب حقدا وضغينةْ

يزحف غضبا يا لومومبا

يا سيف بلادي الذهبي المدفون

المصلت فوق رقاب الجلادين

لن أنتزعك من أعماقي

ابق مكانك

ابقَ مكانك

لن تصدأ في تربة روحي

فتوهَّج في نار جروحي(1)

هذه القصيدة موغلة في الأفريقية ولومومبا هذا السيف الذهبي أصبح رئيسا لوزراء الكنغو محاولا التخلص من المستعمر البلجيكي، يفاجأ بأن الخنجر يأتيه من الداخل من تشومبي الذي أعلن استقلال إقليم "كاتانجا" إقليم الماس والنحاس، ويتمّ تدبير خطة بلجيكية أمريكية تشومبية لاغتيال لومومبا وتم الأمر ويقتل لومومبا ورفاقه بعد أن خطفوا في 17 يناير1961، ويتمنى الفتيوري أن يرى لومومبا آخر يولد من جديد فيزيل عن أفريقيا القمع والحديد ، ومن غرائب الأمور أن لومومبا تعلم في مدارس تبشيرية أنشأتها بلجيكا المستعمرة التي أرادت أن تسيطر على الكونغو دينيا وثقافيا واقتصاديا.

وحين نقابل بين النصين نجد أن الخشب الأحمر "سر الذهب" موجود في "غابة الجان" وعلى قمة جبل يصعب الوصول إليه، وفي المقابل نجد أن السيف الذي يتقطر دما وغضبا وهو هنا "لومومبا" موجود في الأعماق (أعماق الشاعر) (أعماق الأمة) (أعماق أفريقيا) هذا من حيث المكان، فالصعوبة كامنة في الناحيتين، ففي الحكاية نجد أن الحاجة ملحة لوجود فتىً يصارع المصاعب ، ولا يعرف المستحيل لكي يتمكن من انتزاع الخشب الأحمر فهو محاط بظروف يصعب معها بل يستحيل الوصول إلى المكان المنشود، وفي النص الشعري يأمل الشاعر بولادة لومومبا جديد

(1) الديوان، م1، ص345-346.

لتبزغ شمس الحرية والفارس المنشود تنتظره مهمة صعبة للغاية إذ عليه أن يغوص إلى الأعماق (أعماق أفريقيا) ذات الأسرار الدفينة والأسطورة الملفوظة لينتزع السيف الذي يتقطر غضبا، أما مناحية الهدف المرجو ففي الحكاية نلحظ أن الهدف يكمن في الثراء الذي ينشده الفتى للخلاص من الفقر، أما في النص الشعري فالوصول إلى (السيف الذهبي) للخلاص من الاستعمار المطبق الذي يخيم على سماء أفريقيا، فهي في عتمة دائمة ريثما يبزغ نجم لومومبا جديد، ليعلن ولادة فجر جديد.

والذهب الذي ينشده الفتيوري ذهب دفين فهو ليس متاحاً بيسر وسهولة فالوصول إليه يكلف الكثير من العناء والمشقة، وعادة ما يكون مختزنا أو مدفونا في الأعماق إنها الأعماق الغائرة (الوجه المخفي) لأفريقيا الوجه الذي لا يُرى إلا بدويّ الثورة وصرخات الانتقام، ويغدو حلم الذهب، هو حلم أفريقيا المنتظرة، بصورتها الحقيقية، وعهدها الذهبي.

وامرأة حبلى مدلّاة العنق

تغسل وجها شاحبا... نصف شفق

من الدموع والعرق

وفيه قصر يستحم بالسحب

سماؤه من الذهب

وأرضه من الذهب

حتى الذين اضطجعوا داخله

دون حنين... أو تعب

آلهة من الذهب[1]

ويعمق الشاعر دلالة الذهب لتصبح الكلمات بما تصنعه من معجزات أشبه بحلم الذهب.

أكتب عن عصرك

أبني لك في شعري قبرا من ذهب[2]

---

(1) الديوان، م1، ص375-376.

(2) م .س، ص559.

ويدخل في تكوين الذهب عند الشاعر مدخلات جديدة لا علاقة لها بالــذهب ولا الصائغ.

وتستمد القبب المذهَّبة

طلاءها اللماع

من أعين الجياع[1]

والدروع الذهبية والوجوه الخشبية تغدو عند الشاعر وهجا للأشياء وليســت الأشياء. لذلك يطلب الشاعر على لسان المقتول من الفرسان المخذولين خلع الدروع الذهبية، وهذه الصورة، تعبيرية، رمزية، فهي إشارة إلى انقلاب الأحوال وتبــدّ لها، والقباب المذهبة، رمز الثراء، تنقل صورة لتجبر السادة، واستغلالهم لأبناء الطبقــة الكادحة، الذين لا يمتلكون إلا الأمل بغد مشرق.

انزع هذا الدرع الذهبي.....

اخلع هذا الوجه الخشبي

تحطم عصفاً كالتمثال......

تجرّد من وهج الأشياء[2]

ب. الحكاية الثانية:

أما الحكاية الثانية التي تتناول (حلــم الــذهب) فهــي حكايــة "رحمــة رب العالمين"فيطالعنا "حلم الذهب"ولكن دون التعويل على العنصر الســحري فالحكايــة تحدثنا عن امرأة عجوز فقيرة، تذهب إلى الغابة لكي تجمع الحطب والقنا والملوخية البرية وغيرها من خضراوات لكي تصنع لنفسها طعاما ، وحين كان رمــاد الوقــود يتراكم في كانونها كانت تجذبه إلى الخارج مستخدمةً قضيباً ملويا من الحديد، وذات مرة أحست العجوز وهي تخرج الرماد، بشيء ثقيل يصطدم بالحديدة فظلت به حتى أخرجته، ثم تركته قليلا لكي يبرد، ثم تناولته في يدها، وشكّت في ما رأت، وقالــت لعل ضعف نظرها وظلام مطبخها هو السبب، وخرجت إلى ضوء الشمس لتتأكد من المادة التي صنع منها القرص؛ لقد وجدته قطعة كبيرة ثقيلة في حجــم الكــف مــن

(1) الديوان، م1، ص561.

(2) م . س، ص572-573.

الذهب الخالص عند ذاك أدركت أنه نتيجة لما تجمع من ذرات الـذهب المختلطـة بالرمال، التي كانت بداخل القنا، الذي جمعته من الغابة في المدة الأخيرة[1].

وحصول المرأة العجوز الفقيرة على قطعة الذهب يمثل حقـا ذلـك الحلـم الإنساني القديم، لكن هذه المرأة من جهة أخرى - قد حصلت على الذهب بطريـق الصدفة، فلم يخطر لها أن تسعى للحصول عليـه فضـلا عـن أن تلـتمس لـذلك الوسائل[2].

وتتكرّر هذه الصورة في شعر الفيتوري، ولكن في إطارها العام، فنـراه (أي الشاعر) يرصد صورةً تتبدى فيها المفارقة القائمة على التضاد بين حال السـلطان المتوّج بتفاحة دلالةً على دنيويَّة مبتغاه، وبين الصوفي المتوّج بالإيمان؛ لذلك فهـو يضيء حتى وإن كان يفترش سجادة قش، فقد أغناه الله فأضحى هو الحيّ، والسلطان هو بحكم الميت؛ لأنَّه بعيد عن النور الإلهي الذي ينعم به الصوفي، يقول الشاعر:

تاج السلطان القائم تفاحة

تتأرجح على سارية السّاحة

تاج الصوفي يضيء

على سجادة قشٍ

صدقني يا ياقوت العرش

إن الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتى[3]

ويلح الشاعر على فكرة أن الإنسان غنيٌّ بذاته وليس بالأشياء من خلال القول التالي:

لا تعجب يا ياقوت

الأعظم من قدر الإنسان هو الإنسان[4]

---

(1) إسماعيل، القصص الشعبي في السودان، م . س، ص205-206.

(2) م . س، نفسه، ص205.

(3) الديوان، م1، ص506.

(4) م . س، نفسه، ص507.

وحينما يستعصي على الإنسان امتلاك الذهب، فإن النحاس يصبح هو البديل مع اختلاف بيّنٍ بين العنصرين، وهو تعبيرٌ ينطوي على استخفافٍ واضحٍ برموز السلطة:

يا محبوبي...

ذهب المضطر نحاس

قاضيكم مشدود في مقعده المسروق[1]

من المؤكد أننا لم نجد سرداً صريحاً لقصة تلك العجوز، التي وكّلت أمرها لرب العالمين؛ فكان أن رزقها الله بالذهب، ولكننا حتماً نلمس صورة ذلك الصوفي الزاهد، الذي ابتعد عن مغريات الحياة فاكتفى بقليلها، ولكنه بمنزلةٍ عاليةٍ؛ حيث النور الذي يسكن في دواخله، لذلك سلم أمره لله، فكان أن حباه الله بنعمة الأمن والطمأنينة، وهي نعمةٌ يفتقر إليها الحكام وأصحاب الجاه، وكان ذلك من خلال مفارقةٍ فنيةٍ رائعة رصدها الشاعر بإحساس الصوفي وعبقرية الشاعر.

2. الحكايات التنبؤية:

وهي حكايات تتناول الجانب الغيبي في حياة الإنسان ، في محاولة لاستكشاف أمور الغيب التي اختص بها الله عز وجل يقول تعالى ﴿عَالِمُ الْغَيْبِ فَلَا يُظْهِرُ عَلَى غَيْبِهِ أَحَداً إِلَّا مَنِ ارْتَضَى مِن رَّسُولٍ فَإِنَّهُ يَسْلُكُ مِن بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ رَصَداً﴾[2] ويقول أيضا ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾[3] ويقول ﴿وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولـئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾[4]، وقد حاول الناس رغم هذه التحديدات القرآنية سلك سبيل الغيب بشتى الوسائل :من تنجيم ،وقراءة الرمل ،واستنطاق الودع ، وضرب المندل،والاستخارة بالرؤية ،وبالقرآن الكريم .... الخ حتى أصبحت

---

(1) الديوان، م ، ص507.

(2) الجن: 26-27.

(3) الإسراء: 85.

(4) الإسراء: 36.

معتقدات تتربى عليها الأجيال وتتنقل بشتى الوسائل الممكنة شفهياً وكتابياً[1] ومنذ البدايات الأولى للشاعر تطل علينا نبوءة أبيه : "...إنك ستعيش متغربا عن وطنك وأنت سعيد الحظ، وسيكون لك أعداء كثر ولكنهم لن يستطيعوا أن ينالوا منك ... إنَّ نجمك ينتشر ولست أدري ما ستكون في المستقبل : أحاكما أم رجل دين، أم شيئا آخر"[2] بهذا الكلام حدث الوالد ابنه ثلاث مرات، وخلال ثلاثين سنة، وكان قد قرأ طالعه في كفه المرة الأولى عندما كان الابن في الحادية عشرة من عمره، والمرة الثانية عندما كان في السابعة عشرة، والمرة الثالثة قبل وفاة والده بشهر واحد[3].

وبهذا فإن الفتيوري يستند إلى ميراث تليد يعود لأجداده الفواتير المشهورين بالكرامات والمعجزات "الفواتير لا تديروا ما يديروا، ولا تنهاهم عما يديروا (باللهجة الليبية)"[4].

مجال الحكايات التنبؤية في شعر الفتيوري:

أ. قراءة الرمل إن المجتمعات الأولية الصحراوية ، وقد تأملت في الأرض وفي الرمل بالذات وأصبحت قراءته عملية معقدة أوجدتها البيئة الصحراوية التي لا تحسن القراءة والكتابة[5].

ويعود بنا الشاعر إلى العصر الأموي ويبدو أنه عصر الرؤى الجميلة إذ يقرنه بواقع الحال وقد غرقت الأرض في المجاعة.

أن أحبك...

في زمن الموت والشوق.....

كانت ضفائرهم تتلوى، وتمتد

---

(1) الصباغ (مرسي) القصص الشعبي الربي في كتب التراث، ط . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص90.

(2) الديوان، م2، مقدمة الديوان، ص5.

(3) م . س، ص6.

(4) م . س، ص8.

(5) الصباغ، القصص الشعبي، السابق، ص92.

حول قبور المدينة

....

والساحر الأموي يقلب كفيه في الرمل

ممطرة يا سموات

والأرض غارقة في المجاعة..... [1]

وتعد قراءة الرمل، المرحلة الأولى التي تسبق قراءة النجوم والتي تحتاج إلى قدر كبير من التأمل إذ لم يعرف عن بيئةٍ أنها عرفت التنجيم وكانت أمّيّة[2] ويلح الشاعر على فكرة أن زمن العرافة وقراءة الرمل هو زمن الحضارة التي اندثرت.

ويرصد العراقُ نجم الطفل

والشحاذة الكسلى تعد نقودها....

ويطل من خلف المغارات

اللصوص الملتحون

حضارة ثم اضمحلت..... [3]

ب. **السحر**: يعتبر المعتقد السحري من أكثر الصفات المختبئة في صدور الناس، فإذا خرجت من الممارسة اليومية أو أفصحت عن نفسها في سلوك فإن ذلك يكون في استحياء شديد بين الفرد ونفسه وبين المرء وخواصه أو في دائرة محدودة أشد التحديد"[4].

ولا أدري لماذا يربط الشاعر دائما بين هذه المسميات المتعلقة بالحكايات التنبؤية وصلاح الحال؟ ! إذ يبدو الحال صالحا في ظل وجود السحرة والعرافين ويغدو قفرا لغيابهم، ألأنَّ السودان من البلاد التي عرفت السحر في حياتها وفي

---

(1) الديوان، م2، ص465.

(2) الصباغ، القصص الشعبي، السابق، ص92.

(3) الديوان، م1، 587.

(4) الصباغ، القصص الشعبي، السابق، ص93.

تراثها؟، وما زال السحر يعيش في قطاعات عريضة من جماهير الشعب السوداني، فلا غرابة عندئذ في أن يمتلئ القصص الشعبي السوداني بالسحر[1].

سأسير وحدي

مات سحر ا لساحر الوثني....

كان الساحر الوثني يوقد ناره... [2]

جـ. استنطاق الودع: يستخدم لكشف خطوط المستقبل بشأن الأمور ا ليومية من زواج وإقامة وإنجاب.... الخ.

وكان الفتيوري مستنطقا بارعا لا يباريه مبارٍ فطالما خاطب قارته السوداء أفريقيا مستقرئا طالعها:

وأراك مطرقة على الأوراق

في صمت ضجر....

وهمومك السوداء

حولك مطرقات تنتظر....

كعجائز متجمعات

حول ميت يحتضر..... [3]

د. تحضير الأرواح: فأرواح الموتى كما يذهب المعتقد الشعبي هي وسيط يعرف الغيبيات والمقصودات إلا أن الدين والعلم يرفضان هذا رفضا تاما، قال تعالى ﴿ وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاء وَلَا الْأَمْوَاتُ إِنَّ اللَّهَ يُسْمِعُ مَن يَشَاءُ وَمَا أَنتَ بِمُسْمِعٍ مَّن فِي الْقُبُورِ {22} إِنْ أَنتَ إِلَّا نَذِيرٌ﴾[4].

أما العلم فـ يرى أن الأرواح لا تحضر وإنما الذي يحضر ويتقمص الشخصية هو الجن أو القرين[5].

---

(1) الصباغ، القصص الشعبي في السودان، (م . س)، 108-109.

(2) الديوان، م1، 588.

(3) م . س، ص124.

(4) فاطر: 22-23.

(5) الصباغ، القصص الشعبي، م . س، ص93.

ونلحظ هذا الاستحضار من خلال قصيدة حملت اسم (وثيقة من العالم الآ خر) والعالم الآخر هو عالم الأموات، يستحضر الشاعر روحا قديمة ويجري معها حوارا مطولاً.

يا من ليس لك اسم....

إلا تلك الأشباح، الأقنعة، الجدران

في أرض مدينتنا، في كل مكان

تولد طفلا، مجهولا، حوذيا، قديسا

....

من أنت

- تسائلني من أنت

- كأنك لم تقتلني بعد

- كأني لم أقتلك

- بلى

في أرض مدينتنا....[1]

غير أن استحضار الشاعر لهذه الأرواح تحمل مقصدية تهدف إلى الوقوف على واقع المفارقة التي تبرز من لقاء الأضداد بين من بنوا ومن هدموا، بين من قدموا وبين من يعتاش على هذا التراث ، أما العرّاف أو المنجّم أو الرمّال فالهدف استطلاع الغيب، وقد يكون فعله لا يعدو كونه كذبة أو خدعة على سبيل التضليل.

هـ. الأحلام: الأحلام تراث خاص ببعض الأفراد يشتهرون بها، فهي وما فيها من رؤى مصدر غامض إذ تتم والإنسان في غيبوبة أو في حالة فقدان الإدراك بحقيقة ما يتخيل من صور وأحداث خلال حالة الحلم.

وتتكرر لفظة "الحلم" في معجم الفتيوري الشعري . إنه الحلم الأسود الذي يصطبغ بمعاناة أبناء القارة، لقد كان حالما، حينما استحضر صورة ذلك الجد الذي حطم جمجمة السيد.

---

(1) الديوان، م1، ص605-606.

تمرد جد قضى ليلة يصب المياه على الموقد

ولما أبى...!

مزقته السياط

فحطم جمجمة السيد؟[1]

وهنا يستحضر صورة ذلك الأسود البادي العبوس، وقد حدثوا أن ميلاده بإحدى ليالي الشتاء الحزينة، وأن أول جيش من البيض دنس أرض الوطن، ينام بمقبرة... حفرتها محاريثه[2]، لقد كان هذا الاستحضار الرعشة التي أفاق منها الشاعر، ليعانق إخوانه الباكين

وأسكره حلمه العاطفيٌّ

فبعثر أشواقه أجمعين

وعانق إخوانه باكياً[3]

وفي قصيدة (الحلم والعجز) يبدأ الحلم بتصور تلك الطيور الغريبة ملونة العينين وهي إشارة إلى المستعمرين ذوي العيون الملونات (الفرنسيين والإنجليز).

في الليل طائر غريب...طائر حزين

ينفض ريشه الدميم في حديقتي

الليل في حديقتي

ملون العيون! [4]

والشاعر في حالة استغراق فتبدو عليه أمارات التعب، و كأنه في رحلة طويلة لا تنتهي ولكنه بالنهاية يجد له متكأً ، إنه سور المدينة (مدينة الشاعر) (الأمة المصلوبة).

مدينتي أمس مساء

تحت سورك الرخامي اتكأت

---

(1) الديوان، م1، ص94-95.

(2) م . س، نفسه، ص95-96.

(3) م . س، نفسه، ص99.

(4) م. س، نفسه، ص286.

كنت كئيبا موجعا، حين أتيت[1]

وداخل هذا الحلم يسكن الشاعر في حلم آخر، لعلها الرؤيا التـــي أبصـــرها الشاعر كيف لا وهو يقرن بين حاله وحال النبي الذي لا يجد له مكانا بـــين أهلـــه فيهاجر من مدينته بعدما أنكره أقرباؤه إلا قلّة من الصحاب، ويبدو الشاعر هنا قريبا من تلك المدينة فالمتكأ تحت هذا السور الرخامي الذي يشير إلى وضـــع اقتصـــادي باذخ ورغم ذلك لا يجد لنفسه مكانا فيها إلا (تحت السور).

وحينما تخوض سنابك الخيول وجه المدينة، لا تجد من يصرخ في وجهها إلا الشاعر، المرفوض، والمعذب، وهي حالة تشبه ما لاقاه الرسول (صـــلى الله عليـــه وسلم) من تسفيه ورفض، رغم نداءاته التحررية الرافضة للعبودية.

أبصرت على الأفق سنابك الخيول

تخوض في وجهك يا مدينتي

في دمك النبيل

....

حتى صحوت صارخا:

وجهك يا مدينتي تحت سنابك الخيول[2]

ولكن هذه الصرخات لا تلقى من يأبه لها، فيـــذهب الصـــوت ولا يعـــود إلاَّ الصدى وسط حالة من الوجوم والانهزام

وكلما أبصرني الناس أهيم

في الشوارع

تكسر الزجاج في عيونهم

كأنهم لا يبصرون[3]

والمساء الذي يخيم على المدينة يحمل وجهين: وجهاً مشرقاً؛ لأنه يعود إلـــى تلك القصة القديمة المرتبطة بغربة وهجرة الرسول الأعظم والتي طالـــت ولكنهـــا

---

(1) الديوان، م1، ص286-287.

(2) م . س، ص287-288.

(3) م . س، ص288.

حملت بالنهاية فجر الأمة ، ووجهاً سلبياً وهو وجه المدينة الحاضرة (وجـه الأمـة المصلوبة) بما تلقى من أذى ذلك الطائر الحزين والدميم ذلك المغتصب المتجبر.

ما أجمل المساء في عينيك يا مدينتي

منسكبا على حوائط البيوت

....

غير أنه هذا المساء

كطائر حزين

ينفض ريشه الدميم في حديقتي(1)

11.2 القصّ الصوفي

تقدمة:

ثمة اتفاق في الفكر الـ صوفي العالمي، على حاجة إنسـ انية تنزع نحو الكمـال والسعادة، اختلف التعبير عن هذه الحاجة التي اتخذت لها الدين " أو الفكرة الإلهيـة محورا وهدفا، إيمانا أن الإنسان بمحدودية قواه الإدراكية والجسمانية لـيس مـؤهلا لأن يكون هو غاية الغايات لأن مصيره الفناء أي الزوال(2).

وفي التجربة الصوفية يغدو الفصل بين البعدين الفلسفي والصـوفي فصـلا تعسفيا لأن الصوفي في رحلته التجريبية الاستكشافية، إنما يستند إلى وعي ودرايـة تنم على فكر يغوص في دواخل النفس من جانبها النفسي التركيبـي ولهـذا نجـد الفيلسوف الكبير (الغزالي) –رحمه الله- (ت 505هـ) يتنبه إلى تلك الحقيقة اليـ قينية بعد أن اعتزل الناس واعتكف في بلاد الشام، فخلص إلى : (إنـي علمـت يقينـا أن الصوفية هم السالكون لطريق الله تعالى خاصة، وأن سيرتهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق، وأخلاقهم أزكى الأخلاق، بل لو جمـع عقـل العقـلاء، وحكمـة الحكماء، وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء ليغيروا شيئا مـن سـيرهم

---

(1) الديوان، م1، ص289.

(2) ستار (ناهضة)، بنية السرد في القصص الصـوفي، المكونـات والوظـائف والتقنيـات، دراسة، ط منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص24.

وأخلاقهم ويبدلوه بما هو خير منه، لم يجدوا إليه سبيلا، فإن جميع حركاتهم وسكناتهم في ظاهرهم وباطنهم مقتبسة من نور مشكاة النبوة وليس وراء نور النبوة على وجه الأرض نور يستضاء به)[1].

والفتيوري يحلق في سماء الا تجاهين الصوفي والفلسفي تعينهُ ثقافته المكتسبة وفطرته الموروثة من معين عائلته "الفواتير" وهو القائل "قد يجيء اليوم الذي أصبح فيه شاعرا ذا فلسفة، ووجهة نظر في الكون، وفي الحياة مثله، جبران ذلك النبي الضائع... إن حبي له لا يعادله حبي لنعمة قازان)[2].

لقد قدمتها قدمت ليكون عونا لي وللقراء على استدراج تحديد مصطلح صوفية القص الذي نقصد ونبتغي وسط هذه الشبكات المتداخلة على أن القص المقصود يتجاوز الإرث العربي ليمتد ويشمل الإرث العالمي في صهر للموروثات الفلسفية والصوفية، وبغية التأطير يجب أن نجد حلا للسؤال التالي، ما هي القيم الوظائفية للقص الصوفي، وهي كما توردها ناهضة ستار على النحو التالي:

1. تأطير تجربة ذاتية أو مروية، يراد بثها إلى المريدين والسالكين بغية إرشادهم إلى الطريق الصوفي، وأكثر ما يتمثل في هذا النوع حضور المصطلح الصوفي بشكل واضح سواء أكانت القصص معقولة أم شطحات.
2. مضامين أخلاقية تستبطن الوعي الإنساني لكي تتم له أسباب الوصول إلى الحق تعالى، فيدرك الحقائق بلا واسطة بل إلهاما، وترد هذه القصص في إطار رمزي إيهامي وأحيانا على لسان حيوانات، وتنحو نحوا فلسفيا بسبب التطور الذي أصاب مفهوم التصوف في العصور العباسية، فالقصة الفلسفية هي جنس من أجناس القصة الصوفية.
3. رؤى ومنامات يكون لها طابع فلسفي أخلاقي عرفاني، لا تحدد بوحدة وظيفية واحدة بل لها جملة وظائف، يصف فيها الصوفي حقيقة أو تخيلا -

---

(1) الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق : أحمد علوش، مصر، 1952، ص131؛ موسوعة عباس محمود العقاد، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1971، ص935.

(2) الفتيوري، مقدمة الديوان بعنوان "حول تجربتي الشعرية" م1، ص21.

تجربة وقعت له، وفنية هذا اللون من القصص تعلو على سابقتها لما فيها من توظيف لعناصر التخييل[1].

فإذا ما صدرت القصة أو الكتابة من أحد هــذه المضــامين الموضــوعية، استأهلت أن تنضوي تحت لواء مصطلح القصة الصوفية كما ذهبت (ستّار).

12.2 (الرؤية الانقسامية أنموذجاً)

عبر الفكر اليوناني القديم عن هذه الرؤية الانقســامية، إذ جعلــوا الإنســان نصفين: نصفاً إلهياًوالآخر أرضياً، وهم على وجه الخصوص عبدة الإله (باخوس) إله الخمر أو (ديونيفوس) طريق السكر يلغى أو ينتشي الجانب الأرضي ليستفيق الجانب الروحي الإلهي، في غزارة وتفتح وارتقاء، حتى يصل هذا المرتقــى مــن خلال طقوس خاصة . إلى ما يدعونه بــ (التوحد) في اتحاد الله مع المتعبــد ، بهــذا الحكم يجعلون النقص يستحكم شطرا من الإنسان، ومن خــلال التصــوف وإلغــاء الحاجات الحسية، تعرج الروح في عالم الغيب عند غير المتصوف - وهو الشهود والحضور بالنسبة إليه ... بينما الحال في التصوف الإسلامي، يعتمد على القول بإله واحد (Mono Theism) والتصوف بهذا المبدأ يبدأ بالله، وبه ينتهي، لأن الصوفي المسلم يسلم بحقيقة أولية بوجود الله عز وجل والنفس البشرية بميولهــا الشــهوانية تبعده عن هذا الملكوت فتكون التصفية لإيضاح السبيل إلى الله . فالصوفي المسلم إذن لا يمكن أن يعد جوهر نفسه هو الغاية والنهاية والمصدر كمــا يــذهب إلــى ذلــك التصوف الهندي، بل ثمة إله هو مجلى الكمال والجبروت والمحبة، وهو يدنو منــه بقدر ما يتشبه بصفاته، جهد الطاقة، وثمرة الفضل ، وفي الفكر الهندي نظروا إلــى محدودية الحس عن الإدراك الكلي للحقائق والتفكير في سبيل أخرى، هذا السبيل هو الطريق الصوفي عند المسلمين سواء أكانت هذه الرحلة إلى الله ظاهرية، أم خارجية (Exterior) أو باطنية داخلية (Interior) تتم عــن طريــق الرؤيــا الحلميــة أو

---

(1) ستار (ناهضة)، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف التقنيات، دراســة، ط منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص40-41.

الاستبطان والهجس الواعي، فهي عملية (توجه القلب إلى الحق) على تعبير القاشاني[1].

وبظني أن هذه الرؤية تنسحب على شعر الفيتوري؛ لما نلمسه من ضياع واغتراب يغلّف نفسية الشاعر، فيصطبغ شعره بما يعانيه ويقاسيه، لقد تحدَّث هيجل عن الاغتراب قائلاً : أن يضيّع الإنسان شخصيته الأولى، ويصير إنساناً آخر، أغنى من الأوّل، أما عند (ماركس) فهو أن يفقد الإنسان حريته، واستقلاله الذاتي، بتأثير الأسباب الاقتصاديَّة، أو الاجتماعية أو الدينيَّة، ويصبح ملكاً لغيره، أو عبداً للأشياء الماديَّة، تتصرَّف السلطات الحاكمة فيه، تصرّفها في السلع التجاريَّة ...... فالإنسان يضيّع نفسه عندما يصبح غريباً عنها، أي عندما يفقد حريته ويصبح معهوداً في مجتمع لا يعترف لهُ بأي استقلال ذاتي[2].

وفي قصيدة (مأساة الإنسان الآخر) سنحاول أن نتبين جوانب هذه الرؤية الانقسامية) لننتقل إلى الرؤية الفتيورية بفضاءاتها وامتداداتها عبر إنسان آخر يحاوره ليصعد من خلاله إلى عالم آخر يزخر بالفناء والتوحد إنها الرؤية التجددية التي تتبعث من خلال الآخر الذي يبزغ في سماء الشاعر كما لو كان الفجر المنتظر وسط أجواء تنبئ بالهزيمة والانكسار للإنسان، ودعونا نبدأ بالمقطع التالي:

وتحرك شيء لا أبصره... لا أدريه

شيء عيناه غائصتان بأعماقي

ومخالبه فوق جروحي[3]

إن الآخر الذي يستحضره الفتيوري يتجاوز (الإحساس الظاهر) والإحساس الظاهر ينطلق في الحواس الخمس الظاهرة، أما الإحساس الباطن فيحدث في الحواس الخمس الباطنة، والإحساس الظاهر (الإحساس المدرك) هو أن تكون حقيقة الشيء متمثلة عند المدرك يشاهدها بما يدرك ونلحظ أن المستحضر الآخر لدى

---

(1) ستار، بنية السرد في القص الصوفي، م . س، ص22.

(2) صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزية واللاتينية، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971م.

(3) الديوان، م1، ص411.

الفتيوري يفوق حد الإبصار الظاهر، والدراية الظاهرة، إذن نحـــن أمـــا إحـ ســـاس باطني، يتخيل صور المحسوسات ويتذكرها في غياب المحسوسات أنفسها وبـــدون وجود أي مؤثر خارجي كما لو أن الشاعر كان في حلم، فحينها يكون عمل الحواس الظاهرة معطلا ويكون عمل المتخيل على العكس نشيطا . ويحدث ذلك عند المرض أو الخوف[1]، إن من صفات هذا الآخر المنبعث في نفس الشاعر أن لـــه عينـــين، مكانها الأعماق وله مخالب، تنتصب فوق جروح الشاعر.

إن الشاعر يحاول أن يصل إلى تفسير من خلال "إنسان آخـــر" مـــن خـــلال شخصية أخرى، تلك الشخصية التي يحاورها بل يسرد لها ما ينبغي أن تفعله، ذلـــك الآخر المنتشي، المنتصر، فهو لا يقبل بالهوامش والأظفر المقلمة، فـ مسكنه الأعماق ومخالبه جاثمة فوق الجروح، فيستمد الفتيوري منه (من الآخر) القوة التي تعينه على تجاوز المحنة، لذلك فهو يلقى منه "الإرشاد والتوجيه" بانصياع وخشوع.

لا تضعف....

إن الضعف يميت القلب

لا تسقط...

لا تلق سلاحك

احرق في الظلمات وشاحك

احمل نارك في كبر... يا إنسان العصر[2]

ويبدو أن الآخر "المستحضر" آتٍ من زمن الآلهة، زمن النبوات فهو يطلـــب عند الناس ما عند نفسه، وذلك فوق المستطاع، ولما كان الآخر، النفس المنقســـمة، النفس المنشطرة عن الأصل تحلق في سماء الآلهة وتتقنع بأقنعـــة الآلهـــة ؛ لأنهـــا أبصرت النور الحقيقي النور الإلهي ووصلت لحد "الاستنارة" يطلب من الشاعر أن يصنع صنيعه لتحدث له القدرة على مواجهة المصاب والتغلب عليه والقهر الأرضي يتضاءل بل ينقرض أما م القوة الإلهية، كل ذلك يتأتى من خلال الارتقاء إلى عـــالم

---

(1) في سبيل موسوعة فلسفية (ابن سيناء)، مصـــطفى غالـــب‌دار ومكتبـــة الهـــلال، ط 3، ص132-133.

(2) الديوان، م1، ص411-412.

(الصّلب) الذي يغدو عالما يموج بالحياة التي تمضغ الأحــزان وتســبب الابتســامة (المفقودة).

ضع أقنعة الآلهة على وجهك....

وتحدّ القهر...

اصلب عينيك

اصلب شفتيك

اصلب رأسك

اصلب شمسك

لا تتعذب... لا تتألم

امضغ أحزانك... وتبسّم[1]

ورغم هذا المزج في الأجواء في حالة من الارتداد لحوادث الصــلب إلا أن لحظةالمداخلة لم تحن بـ عدلشاعر ما زال مستمعا لإمــلاءات ا لآخــر، يخشــع، يصدع، يتأمل بإجلال لهذا الحضور لرموز الافتداء، الأنبياء، الشعراء (عيسى عليه السلام-الحلاج).

وفي حالة من التوحد بين الشاعر ونصفه الآخر (الإنســان الآخــر) يشــير الشاعر إلى وحدة المصير ووحدة الهدف إنه "الجــوهر الإلهــي" الحقيقــة الإلهيــة "وحدانية الله" فهو المتصرف بشؤونلكون وبيده مفاتيح الخير و مغاليق الشرّ، يقول الشاعر:

ومضيت.... [2]

حيث لم يردف الشاعر الفعل مضيت بما يتممه .. معتمدا على آليــة الحــذف ليخلق تفاعلا بين القارئ والنص وسط هذه الأجواء العابقة بمشاهد الترحال الصوف ي بهذا الفناء الرحب في ذات الآخر.

مضى الإنسان الآخر، فوق الريح

يحمل صلبان الموت على كتفيه مثل مسيح[1]

---

(1) الديوان، م1، ص412.

(2) م . س، ص412.

والآخر يحمل الأمل بالخلاص مثله مثل المسيح، الذي رحل (رفع) وبقيت الأمة في حالة "انتظار" يمضي هذا الآخر، متحديا الموت الذي تفرضه القيود الأرضية، ويصعد إلى السماء في حالة من التجدد والانبعاث فالموت هنا، يغدو ولادة جديدة للمصلوبين في كل بقاع الأرض وعلى مر الأزمنة، و يبدو أن لحظات الحوار قد حانت بين الشاعر ونصفه (الآخر) يتساءل الشاعر:

- من أجل الضعف أموت؟.[2]

وتبدو حالة تطفو على السطح من خلال حوارية ساخنة، ملتهبة ، فهل الافتداء يعبر عن حالة "ضعف" أم "قوة" والرد لا يحتمل التأخير.

-بل من اجل القوة.[3]

ويضع "الآخر" المسوغات والمبررات التي تنتصر للموت على حساب الحياة الدنيا فالموت أقوى بالموت من المأساة، والقرن العشرون هو المأساة[4].

ويحاول الشاعر التملص من دعوة الصلب التي عرضها الآخر للخلاص من القيود الأرضية، (فالمأساة هي الموت)[5] والموت نتيجة حتمية للموجودات تصير إليها المخلوقات.

الطفل يشب على قدميه... يعيش... يموت

المهد غطاء اللحد.... القابلة ذراع الحفار[6]

والموت والحياة بيد الله وهي أقدار الناس المحفوظة في اللوح المكتوب. أسرار إلهية غيبية، والله هو من يهب الموت أو الحياة.

لو أن الطفل أراد

لو أن الطفل اختار

---

(1) الديوان، م1، ص412-413.

(2) م . س، ص413.

(3) م . س، ص413.

(4) م . س، ص413.

(5) م . س، ص413.

(6) م . س، ص413.

أكان يريد الموت

المأساة الأقدار [1]

فالطفل غير مخير في أمر الحياة والموت فهو بيد الله، فيرد الشاعر (المأساة الأقدار)[2].

وللمرة الثانية يعيد الشاعر الفعل (مضى)[3] بإسناده إلى الضمير العائد إلـى الشاعر تارة وتارة أخرى بالإسناد إلى الإ نسان الآخر، فالشاعر مستتر (فهـو فـي موضع لا يسمح له بالظهور) وأما الآخر فهو الظاهر، المتجلي) وفي رحلة عبر طريق الإدراك وفي مسيرة القلب للتوجه إلى الحق من خلال مقامات تعد من أبـدع وأجل ما قدمه الفكر لصوفي، ومن خلال مقطع تتراءى فيه النزعة الـ زهدية يقـول الشاعر.

يوما ألقيت على كتفي جرابي المثقوب الساغب

لا زاد، لا ماء، لا ملح

العشبة إن وجدت تشبع جوعك

تغنيك عن الحنطة، والقمح

جسدي مصبوغ متسخ تتكره العين

-أنا جسد تتكره العين-[4]

والمعنى الزهدي اسـتمر بوصفه أحد أهم سمات التصوف من حيث الانقطاع عن الدنيا والانشغال بملذاتها، ويقف الزهد والتقشف والرغبة في التطهر والنسك في طليعة سمات التصوف في أدواره الأولى[5].

ويستشعر الآخر مأساة الإنسان الأرضي (الشاعر) وهذا الاستشـعار يمثـل العلاقة بين النفس والبدن، فليس إلا بطريق نزاع طبيعي وشوق جَبْلي خلق فيها إلى

---

(1) الديوان، م1، ص413.

(2) م . س، ص413.

(3) م . س، ص414.

(4) م . س، ص414.

(5) ستار، بنية السرد في القص الصوفي، م . س، ص34.

هذا البدن خاصته يشغلها ذلك الشوق بها عن غيره من الأبدان ولا يخليها في لحظة فتبقى مقيدة بذلك الشوق الجبلي بالبدن المعيّن مصروفا عن غيره، وذلك لا يوجب فساده بفساد البدن الذي هو مشتاق بالجبلة إلى تدبيره، نعم قد يبقى ذلك الشوق بعد مفارقة البدن إن استحكم في الحياة اشتغالها بالبدن وإعراضها عن كسر الشهوات وطلب المعقولات فيتأذى بذلك الشوق مع فوات الآلة التي الشوق إلى مقتضاها يصير[1].

المأساة الأقدار

كيف أراها... تلك الأقدار تعذبني

تلك الأشباح القدسية

قلق الإنسان يعذبني

يملأ بالأعشاب يديه

لسألت.. لو أن الأقدار حقيقة

عن إنسان قبلي....

عن مسكين مثلي

رجموا جثته حيا.....

انتزعوا قلبه.....

ذات صباح، كان الإنسان يحاول أن يبصر ربه

دفنوه في أعماق التربة، وأقاموا الجدران

لم تكن الجثة ما يخشون، ولكن الكلمة

حين تصير الكلمة، مجد الخالق، مجد الإنسان[2].

لقد حاول الإنسان الآخر أن يبصر ربه ولكنهم دفنوه، لأنهم خافوا من كلمته السجينة. لكن أي إبصار يحدثنا الشاعر عنه؟ هل هو الإبصار بالرؤيا؟ كما ورد في الآي الكريم ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى

(1) مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية (الغزلي)، (م . س)، ص158-159.

(2) الديوان، م1، ص415-416.

الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ موسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[1]، ويبدو أن حالات مماثلة كثيرة في الزمن الحاضر تنتظــر الطهارة والتقديس، لترتقي إلى السموات ولكنها لن ترتقي إلا عبر الدماء التي تروي ظمأ الأرض بشهاداتها إن طريق الوصول إلى الآخر هو طريق الكرامة والشهادة ، ويغدو الموت حينهاهو الاستحقاق المتوجب الدفع، لتتكررَ صورةٌ طالما ألح عليهــا الفتيوري وهي (الموت=الحياة).

ويستصرخ الشاعر نصفه الآخر، ويحثه على العودة لمتابعة المسير ويقدم له مشهد الحال وأسى الواقع:

يا إنساني الآخر لنعد
أو ما تبصر دمنا فوق الطرقات يسيل
روّينا ظمأ الأرض به
لو كان بذوراً لاخضرّت أحشاء الأرض
دمنا فوق الطرقات يسيل
وما زالت أحشاء الأرض[2]

(1) الأعراف: 134.

(2) الديوان، م1، ص416.

الفصل الثالث

اللغة التراثية

1.3 التمهيد:

تقع التسمية (اللغة التراثية) تحت ما يسمى في باب الدراسات النقدية بـ"التناص"، والتناص كان وما زال محوراً للعديد من الدراسات النقدية، فاعتبره البعض "تشكيلا لنص أدبي من نصوص أخرى سابقة عليه، أو معاصرة له، حيث يصبح النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص، حيث يتفاعل النص مع نصوص أخرى ويتناسل ويتمازج معها، حتى يعد أحيانا الأصل أو النص السابق غائبا لا يدرك إلا لمن لهم معرفة بهذا النص القديم "[1]. ويرى عبدالملك مرتاض أن التناص هو: "شبكة من العلاقات النصية، التي تتم بوسائل قراءة النصوص، أو سماعها، وربما حتى كتابتها، إذ كثيراً ما تكون تناصية داخلية، بحيث ينقل مزيج النص صورا سابقة لنفسه عن قصد أو غير قصد "[2]. ومن الباحثين من يرى أن "التقليد والاحتذاء أمران ملازمان لطبيعة الحياة، وأن الجدل بين التراث والنص الأدبي أمرٌ ضروري للأدب. فبغير ذلك لا يمكن أن تقوم نهضة حضارية، وأن الأديب أو الفنان لا يعيبه أن يعتمد على من سبقه، ولكن يعيبه إذا قصر عن الإضافة في عمله الأدبي على النص السابق، ويوضح إنجازه الخاص في صنيعه "[3]. ويختلف التناص عن السرقات الأدبية، فالظروف التي نشأ فيها مصطلح السرقات يختلف كل الاختلاف عن الظروف المتعلقة بالتناص، وكذلك نجد أن السرقة الأدبية تشي بالسطو واللصوصية، في حين يشير التناص إلى التفاعل والتداخل بين النصوص، وثمة فرق

---

(1) الموسى (خليل)، التناص والأجناسية في النص الشعري، (بحث منشور)، الموقف الأدبي، عدد 305، أيلول 1996م، ص81.

(2) مرتاض (عبد الملك): في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف، العدد 201، 1988، ص56.

(3) عزام (أحمد)، التناص في الشعر، الموقف الأدبي سنة 31، عدد 368، كانون أول 2000، ص27.

آخر بين المصطلحين، فالسرقة الأبية كانت تهتم بالكلمة المفردة، أو المعنى الجزئي الدقيق، على حين أن تداخل النصوص الأدبية هو التناص بعينه"[1].

إذن التناص هو خليط من النصوص الأدبية للخروج بنص أدبي جديد (نص على نص) ولا يعتبر التناص منقصة بحق الأديب (الفنان) بل على العكس من ذلك، فهو ينم عن تحاور الفنان أو تمثله لأعمال ونصوص سابقيه وتراثهم، الذي هو تراث الأمة، بل أنه محاولة من محاولات الإحياء لجسد الأمة المتواري ولروحها المحتضرة، والفنان ليس بمنأى عن ارتباطاته فهو يتحرك بحدود دوائر الماضي بما يشكله من محفزات ومثبطات، فليس من المجدي أن يعيش ضمن دائرته ا لمغلقة، فيكون الحكم عليه وعلى نصه بالموت والزوال . والتراث ذلك المجموع الذي خلفه السابقون للاحقين من إرث أبناء الأمة، فلكل أمة تراث، ويعتبر هذا التراث محركا لسلوك الجماعة، وحافزا على الإبقاء، بل يعد مرجعا يحتكم إليه الأبناء عند الخلاف كما يحتكمون إليه عند ا لصراع مع الآخر. ولا يقف التراث عند نوع محدد فلا يشمل المكتوب أو الشفاهي فقط، بل يشمل الأخلاق والعادات والتقاليد والأعراف[2].

ويرتبط مصطلح التناص بكثير من المعارف الإنسانية، لا غنى للنقد الحديث عن الخوض فيها والإفادة منها، ولعل أبرزها : البلاغة العربية، والأنثروبولوجيا، والمثاقفة وكذلك علم اللغة الذي يشترك مع التناص في أبواب واسعة، فالتناص يهتم بمفردات اللغة بوصفها دوال رامزة إلى دلالتها، ويشير ذلك جميعه إلى ما ترمز إليه من شيفرات، وبهذا يكون التلاقي بخاصة في علم الدلالة الذي يتماثل مع هذا المصطلح ويكتمل[3].

---

(1) أوغلي (حسان فلاح): اقتحام الذات عالم الآخر، الموقف الأدبي سنة 30، عدد 353، تشرين ثاني 2000، ص152.

(2) الجيار (مدحت): الشاعر والتراث (د. ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص(112-113).

(3) كيوان (عبد المعطي): التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص28.

أما ما بين علم الدلالة والرموز، فإن علم الرموز هو الدراسة العلمية للرموز اللغوية ويميز اللغوية باعتبارها أدوات اتصال، ويركز علم اللغة على دراسة تقنية استخدام العلامات والرموز من وسائل اتصال ودراسة العلاقة بين الرمز وما يدل عليه ويشير إليه ودراسة الرموز في علاقاتها ببعض، ومن ثم فإن علم الدلالة هو ذلك العلم الذي يدل على مدلول عام أو كيفية أو حدث أو ذات، وهنا يختلط علم الدلالة بوصفه فرعاً من فروع اللغة، بعلم الرموز المكون الأساسي للتناص"[1].

فاللغة هي الدوال التي تشير إلى المدلولات خارج إطارها سواء أكانت ذهنية تعيش في عالم الوجدان والشعور، أم كانت مادية حسية تعيش عالمها وتتحرك خلاله، ويشير صلاح فضل إلى ذلك بقوله : "إن اللغة أو الدوال في المصطلح الحديث بفضل دوره الفذ كأداة للوعي - يقوم بوظيفة كعنصر أساسي مرافق لكل عمل أيديولوجي كيفما كان نوعه فكل مظاهر الخطاب تنسجم في الخطاب ولا يمكن أن تنفصل عنه، فكل دال منبثق عن ثقافة ما وبمجرد أ، يفهم، ويسبغ على معنى ما لا يبقى منعزلا، بل يندمج ويصبح جزءاً من وحدة الوعي المكون لفظيا"[2].

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول إن التناص بمعناه الحديث يقوم على بناء شامخ يضرب بجذوره في التراث العربي القديم، فإذا كان التضمين نقلا حرفيا لفقرة أو نص بعينه، فإن التناص يختلف عن ذلك اختلافا بينا، غير أنه يتفق معه فيما يندرج تحته من أدوات، بوصفه مفهوما أعم وأشمل من التضمين، فهنالك من سَمَّى التناص "بالتضمين المتطور"وعلى ذلك فإن ثمة علاقة دلالية تسمى أحيانا علاقة حوارية بين التعبير الأصلي والوافد وذلك ضمن دائرة التواصل اللفظي [3]. وسأتناول في هذا الفصل "اللغة التراثية"جانبين مهمين هما : أ) المعجم اللفظي. ب) التراكيب. ففي المعجم اللفظي سنتبين ما يلي : 1) معجم الألفاظ التاريخية 2) معجم الألفاظ الصوفية 3) معجم الألفاظ

---

(1) ف (دز بالمر) علم الدلالة (إطار جديد)، ترجمة صبري إبراهيم السيد، ط دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص1.

(2) فضل (صلاح): اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص64.

(3) فتح الباب (حسن): سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997، ص239-240.

الشعبية 4)معجم الألفاظ الأسطورية . وفي التراكيب سنستظهر التعالقات النصـــية الـــواردة عنـــد الشاعر والبحث عن مصادر النصوص المتعالق معها.

2.3 المعجم اللفظي:

لقد انطلق الشاعر في جل معالجاته الشعرية من واقع مأزوم، ومهزوم سيطر على الشاعر وبالتالي على م عجمه اللغوي، فكان معجمه تعبيراً عما يعانيه الواقع، وكان استخدامه للغة الســـهلة، والتي جاءت نتيجة لنزعة الشاعر الواقعية استحقاقا لمقتضيات الواقع ، وانغراسا في هموم الأمة.

1. معجم الألفاظ التاريخية:

لقد استخدم الشاعر ألفاظا توحي بالعبودية والســيطرة والتســلط مــن مثــل النخـــاس [1]، والسجان[2]، والسلطان[3]، الناقوس[4]، الزيف[5]، العبيـــد [6]، القـــاتلين [7]، الســـبايا [8]، الديـــدان[9]، لحدا[10]، الأوثان[11]، سوطه[12]، البرابرة[13]، القياصرة[14]، التماثيل[15]، الطغاة[16]، الدركي[17]، هولاكو[18].

---

(1) الديوان م1، ص264.
(2) م . س، ص264.
(3) م . س، ص264.
(4) م . س، ص223.
(5) م . س، ص224.
(6) م . س، ص114.
(7) م . س، ص114.
(8) م . س، ص115.
(9) م . س، ص86-87.
(10) م . س، ص87.
(11) م . س، ص371.
(12) م . س، ص194.
(13) الديوان م2، ص100.
(14) م . س، ص100.
(15) الديوان م1، ص188.
(16) م . س، ص188.
(17) الديوان م2، ص442-443.
(18) الديوان م1، ص643.

وكان يورد الشاعر في بعض الأحايين شيئا من متعلقات الملك القديم مثل: هودج الخليفة[1]، مخدع الخليفة[2]، خزائن فرعون[3]، خاتم سليمان[4]، عباءة الناصر[5].

استخدم الشاعر بعض الألفاظ ذات العمق التاريخي والدلالات الموحية، ليستخدمها في سياقها المألوف أو يحمّلها دلالات، ورموزاً متمرّدة على المعنى المألوف؛ لتخترق جدار المعنى المعجمي المتداول، من مثل: الخيل[6]، السحاب[7]، الرياح[8]، سروج الخيل[9]، المطر[10]، الجارية[11]، حوافر الخيل[12].

ويستخدم الشاعر ألفاظا توحي بالبحث والتفتيش في بقايا الماضي المندثر، فيعود إلى إنجازات الماضي مستحضرا إياه في الحاضر المنزوي مثل: النقش[13] الذي قرنه بالنقش الفرعوني[14]، وتارة أخرى نجد النقش فوق المقبرة الأموية[15]، فكأنه يستحضر بهذه اللفظة زمن الإنجازات. وتصبح الرؤيا عند الشاعر لفظة محورية ترتكز عليها قصائده بشتى اتجاهاتها فأحيانا حملت بعداً دينياً، استناداً إلى

---

(1) الديوان م2، ص125.
(2) م . س، ص125.
(3) م . س، ص448.
(4) م . س، ص448.
(5) م . س، ص218.
(6) الديوان م1، ص217.
(7) م . س، ص217.
(8) م . س، ص217.
(9) م . س، ص217.
(10) الديوان م2، ص149.
(11) الديوان م1، ص265.
(12) م . س، ص231-232.
(13) م . س، ص460.
(14) م . س، ص460.
(15) الديوان م2، ص82.

رؤيا سيدنا يوسف، وأحيانا أخرى كانت تحديقا بالأشياء، وصولاً إلى الجلال الإلهي، وهي حينئذ من نطلق صوفي، وأحيانا كانت نتيجة لما يتخلل حالة الشاعر النفسية من ضغوط، فهي حينئذ تأخذ جانبها الشعبي ومن الوجهة التاريخية، نرى أنهـــا تحمـــل إرث "زرقـــاء اليمامة" ذات القدرة الفائقة على الإبصار، و رباطة الجأش وصاحبة الرؤيا النَّفَّاذة، فاتســـم أبطاله مثل جمال عبد الناصر وصلاح الدين الأيوبي بالرؤيا[1].

2. معجم الألفاظ الدينية:

بات من الواضح ما تمتلكه الذائقة الشعرية عند الفيتوري من قدرة على الامتزاج والتوالد مع الموروث الديني من شتى الأمكنة، فالفيتوري يغدو الشاعر صـــاحب الثقافـــة العميقة والقدرة الهائلة على تسويغ المفردات "الألفاظ" المنتزعة من بطون الماضي ليعيـــد استخدامها، خدمةً لواقعه المشحون بتصاريف الزمان المتقلبة، فالماضي المســـتعاد يغـــدو واقعا مأمولا في محاولة لإدانة الحاضر ممثلا برموزه . وقد استخدم الشاعر ألفاظا تعـــود في أصولها إلى قصص القرآن الكريم مثل : الطوفان[2]، الذي اكتسب أكثـــر مـــن دلالـــة (إيجابا وسلبا)، ومن قصة سيدنا عيسى عليه السلام، نلحظ الكثير من الألفـــاظ المتعلقـــة بقصة الصلب المزعومة مثـــل : صـــلبانهم[3]، الصـــالب [4]، المصـــلوب [5]، المعلـــق [6]، يحتضرون[7]، قديس[8]، كنيسة[9]، السلاسل[10]، مغلولة[11]، برج كنيسة[12].

---

(1) الديوان م2، ص95.
(2) م . س، ص95.
(3) م . س، ص66.
(4) الديوان م1، ص576.
(5) م . س، ص576.
(6) م . س، ص150.
(7) م . س، ص381.
(8) الديوان، م2، ص142.
(9) الديوان، م1، ص599.
(10) م . س، ص442.
(11) م . س، ص442.
(12) م . س، ص222.

ومن قصة سيدنا سليمان عليه السلام زوج بلقيس يستعين الشـــاعر بألفـــاظ وردت فـــي النص القرآني، وهي مفصلة في موقع سابق من هـــذه (القـــراءة) مثـــل: مـــارد[1]، المثـــول[2]، ذهول[3]، معارج[4].

ومن قصة سيدنا يوسف التي فصلها القرآن الكريم نلمح تماثل الألفاظ المستخدمة مثـــل : الغمزات[5]، تبادلن[6]، أصابعهن[7].

وحينما يتحدث الشاعر عن اليهود يستحضر ألفاظا مستوحاة من واقع اليهود وتـــاريخهم الملوث، مثل: حوافر اليهود[8]، نجمة إسرائيل [9]، تدوس[10]، تركل[11]، القداس[12]، هيكـــل [13]، الدخيل[14].

ويعود الشاعر إلى عهد عبادة الأوثان ونعلم أنها سابقة للإسلام وقد استحضرها الشـــاعر ليعبر عن حالة العبودية والاستسلام والخنوع، ومـــن هـــذه الألفـــاظ : الـــوثني[15]، أمـــرغ [16]، أعتاب[17]، صنم[18]، أجراس[19]، معابد[20]، دمية[21].

---

(1) الديوان، م1، ص580.
(2) م . س، ص580.
(3) م . س، ص580.
(4) م . س، ص580.
(5) م . س، ص274.
(6) م . س، ص274.
(7) م . س، ص274.
(8) م . س، ص511.
(9) م . س، ص511.
(10) م . س، ص511.
(11) م . س، ص511.
(12) م . س، ص511.
(13) الديوان م2، ص434.
(14) م . س، ص434.
(15) م . س، ص477.
(16) م . س، ص334.
(17) م . س، ص334.
(18) م . س، ص334.
(19) م . س، ص439.
(20) م . س، ص81.
(21) م . س، ص75.

وعندما يتعلق الأمر بسقوط المدن الإسلامية يستحضر الشاعر ألـ فاظا غاصت وسقطت مثل: البراق[1]، الوحي[2]، غاصت[3].

والسيرة النبوية لها حضورها إذ أنها تمثل حالة الخروج من ظلمـــة القهـــر والعبودية، ويستعيد الشاعر ألفاظا تقرب الهوة وتستحضر المشهد مثـــل : ســـل[4]، مهاجرا[5]، الستار[6]، النسيج[7]، العنكبوت[8]، يهبط[9].

وبرزت ألفاظؤكد تأثر الشاعر بالمعاني الإسلامية مثـــل : المصـــفدين[10]، طمأنينة[11]، روحانية[12]، النور[13]، الرحمة[14]، الإيمان[15]، طوبى[16].

3. معجم الألفاظ الصوفية:

نجد الكثير من الألفاظ الصوفية تتردد بشكل لافت عند الفيتوري، ونلمـــح أن الألفاظ الصوفية تمتزج عند الشاعر في كثير من أغراضه الشعرية فهي حالة احتماء

---

(1) الديوان، م2، ص99.
(2) م . س، ص99.
(3) م . س، ص99.
(4) الديوان م1، ص598.
(5) م . س، ص598.
(6) م . س، ص279.
(7) م . س، ص279.
(8) م . س، ص279.
(9) م . س، ص279.
(10) م . س، ص146.
(11) م . س، ص156.
(12) م . س، ص157.
(13) م . س، ص157.
(14) م . س، ص157.
(15) م . س، ص157.
(16) م . س، ص220.

للخروج من قضبان الواقع، ومن هذه الألفاظ : الدرويش[1]، مــولاه [2]، أتمــرغ [3]، أتوهج[4]، محبوبي[5]، سجادة قش [6]، أسكرتهن[7]، يتعشقن[8]، الهوى[9]، هياكل[10]، الهيام[11]، سكره[12]، صوفيتي[13]، الورى[14]، خمرة[15]، الفنـــاء [16]، الجـــلال [17]،

---

(1) الديوان، م1، ص453.

(2) م . س، ص453.

(3) م . س، ص453.

(4) م . س، ص453.

(5) م . س، ص509.

(6) م . س، ص506.

(7) الديوان م2، ص473.

(8) م . س، ص473.

(9) الديوان م1، ص473.

(10) م . س، ص487.

(11) م . س، ص487.

(12) م . س، ص487.

(13) م . س، ص196.

(14) م . س، ص197.

(15) م . س، ص197.

(16) م . س، ص169.

(17) م . س، ص151.

استغرق[1]، عذبتني[2]، أبصرت[3]، الصبوة[4]، المعشوق[5]، العاشق[6]، الزاوية[7]، اتحدنا[8]، حضرة المحبوب[9]، النور[10]، القباب[11]، الدفوف[12].

وتزخر تجربة الفيتوري بالمفهومات الأدبية الصوفية التي تعود في مرجعيتها للتراث الصوفي، ومن هذه المصطلحات "المفهومات" كثيرة الورود عند الشاعر "الرؤيا" ففي المفهوم الصوفي تعني "التلقي للطاعة والإخلاص، يتلقاها المريد الصادق من الحق تعالى أوامر ونواهي في شكل رؤى يراها المؤمن، أو عن طريق إلهامات وموارد تتوارد على القلب للقيام بعمل أو تجنب فعل "[13]. وفي السياق الشعري نجد أن المصطلح له نافذة استشراقية في قصيدته "القادم عند الفجر". نقرأ:

الآن. وأنت مسجى.......

أنت العاصفة. الرؤيا التاريخ. الأوسمة

الرايات........ [14]

---

(1) م . س، ص233.

(2) م . س، ص246.

(3) م . س، ص201.

(4) م . س، ص551.

(5) م . س، ص480.

(6) الديوان، م1، ص480.

(7) الديوان م2، ص417.

(8) م . س، ص417.

(9) الديوان م1، ص576.

(10) م . س، ص577.

(11) م . س، ص577.

(12) م . س، ص577.

(13) الشرقاوي (حسن): معجم ألفاظ الصوفية، ط2، مؤسسة مختار للنشر، 1992، ص87.

(14) الديوان م1، ص641.

وحينما يتجلى النور الإلهي ويصل المريد مرحلة الحلــول، تحــل الــرؤى وتصبح حاضرة، في ظل هذه الأجواء الصوفية، ويقول الشاعر من قصيدة "فليبــق وجهك مشتعلا بالجمال".

كان حبك مرتسما فوق وجهي

الشذى في فمي

والرؤى في عيوني

ولذا حينما أبصروني

أبصرونا معا[(1)]

وتأخذ اللفظة منحىً آخر، حينا يقرنها الشاعر بلفظة أخرى وهي "الغرابــة"، لتأخذ منحىً شعبياً، مبتعدة في ذلك عن مسارها الصوفي، وهذا ما نجده فــي قــول الشاعر الآتي:

تصبحين التوقع والحلم....

حيث تغيم سماء التوقع والحلم....

حيث تغوص عصر الرؤى

والغرابة[(2)]

ومن الألفاظ الأخرى كثيرة الورود أيضا عند الفيتوري "العشــق، العاشــق، المعشوق" في التصوف الإسلامي يعني العشق : اسماً لما جاوز الحد في المحبّــة، وهو سقوط المحبة في القلب في أول نشأة في قلب المحبّ لا غير "[(3)] وعند الفيتوري نلمس حالة من التوحد بين المعشوق والعاشق، وتمثل هذه الحالة لحظات الانتصــار والانتشاء، بأجواء أسطورية تعبق نورانية، كما في قوله الآتي:

وكنت لا أعي

كنت أنا التمثال والأزميل والخالق

---

(1) الديوان م2، ص131.

(2) م . س، ص438.

(3) العجم (رفيق): موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ط 1، مكتبــة لبنــان، ناشــرون، بيروت، لبنان، 1999م، ص641.

كنت أنا الصبوة والمعشوق والعاشق
لما سرقت النار ذات ليلة
من جبل الآلهة الشاهق(1)

وترد أيضا ألفاظ قريبة الدلالة من دلالة العشق في التصور الصوفي من مثل "الفناء"، "الشوق"، فالفناء في التصور الصوفي يعني "سقوط الأوصاف المذمومة، كما أن البقاء وجود الأوصاف المحمودة "(2)لذلك نجد الفيتوري يستحضر صورة ذلك البطل الذي اغتسل من حلم العبودية، ليفنى مع زملائه، حيث يسيرون معا نحو الطاغية، في محاولة للخلاص.

وكانت جموع الزنوج العراة
تحركها ثورة العاصفة
فسار يفنى مع السائرين
وهم زاحفون إلى الطاغية
ويحفر فوق جدار الزمان
أغاني أفريقيا الدامية! (3)

أما الشوق، فيعني في التصور الصوفي "نزاع القلب إلى لقاء المحبوب "(4)، وعند الفيتوري يكون الشوق إلى حالة مأمولة لأبناء أفريقيا، تلك الحالة التي ينتظرها أبناء أفريقيا، فتراه يقول:

وأسكره حلمه العاطفي
فبعثر أشواقه أجمعين
وعانق إخوانه باكيا
ومد يديه إلى الآخرين

---

(1) الديوان م1، ص480.
(2) السيد الشريف (أبو الحسن علي بن محمد (74هـ-816هـ):التعريفات، تحقيق : أحمد مطلوب، ط. دار الشؤون الثقافية والإعلامية، بغداد، العراق، ص96.
(3) الديوان م1، ص99-100.
(4) السيد، التعريفات، م . س، ص74.

4. معجم الألفاظ الشعبية:

لا غرو أن الفيتوري المنغرس في هموم أمتيه (العربية والأفريقية) يستند إلى إرث شعبي تضرب جذوره في الأعماق، وعادة ما تهرب الأمم المخذولة، عندما تفجع بواقعها إلى موروثاتها، وخاصة الشعبية فتغدو ملاذاً لبسطِ همومها وبقر مصائبها، والسودان مهد طفولة الشاعر يتميز بخصوصية تتعلق بالملمح الشعبي الذي يؤطر أدبها (النثري والشعري). والمحيط العربي هو الآخر يزخر بالكثير من الكنوز الدفينة التي تسكن في أعماق وجدان أبنائها فكان أن نهل الشاعر من هذه المحيطات جميعا لتكون مصدراً من مصادر تكوين الرؤية عنده.

ومن هذه الألفاظ : التمائم[1]، بتعاويذهم[2]، البخور[3]، الهودج[4]، سود البراقع [5]، قلائد[6]، دفوف القوافل [7]، الجنائز[8]، الأشباح [9]، والعجائز المتجمعات [10]، شمة الثوب[11]، لعقتم يده[12].

5. معجم الألفاظ الأسطورية:

استخدم الشاعر ألفاظا توحي بالأجواء الأسطورية التي يستحضرها فحينما كان يدور الحديث عن أسطورة "العنقاء" يستخدم ألفاظا توحي بالتجدد والبناء نحو "ينسجون"[13]

---

(1) الديوان م2، ص72.

(2) م . س، ص72.

(3) الديوان م1، ص57.

(4) الديوان م2، ص418.

(5) الديوان م1، ص259.

(6) الديوان م2، ص442.

(7) م . س، ص439.

(8) الديوان م1، ص351.

(9) م . س، ص117.

(10) م . س، ص124.

(11) م . س، ص103.

(12) م . س، ص624.

(13) م . س، ص225.

"حلم"[1]بالمقابل فإنه يستخدم ألفاظا توحي بالزوال والدمار في بناء الصورة المقابلة مثل : تجرفها[2]، مكنسة الزمان[3].

ويستخدم ألفاظا توحي بالق وة عندما يكون الرمز الأسـطوري مـن رمـوز الهيمنة والوحشية كما في رمز "الديناصور" فيستخدم ألفاظا من مثل "يهبّ"[4]، وكما في رمز "المارد" حيث نجد ألفاظا من مثل: يسحق[5]، تنفض[6]، وعنـد استحضـار رمز "طائر الرخ" يستخدم ألفاظا توحي بالفاعلية مثل : يبني[7]، يهـبط [8]، ومدينـة النحاس النائمة التي يستدعيها الشاعر بدعوتها للاستيقاظ من نومها مستخدما الفعـل "استيقظت" دلالة على حالة الفقدان والغياب الطويل . وأبطال الفيتوري يقدمون أفعالا خارقة ولذلك يستخدم الشاعر ألفاظا توحي بالقوة :أجيء لاهث الأنفاس [9]، مصلوب العنق[10].

وبعد، فإننا نجد بعد هذا الاستعراض لهذه المفردات التـي شـكلت المعجـم اللغوي للشاعر أن الألفاظ لا تغور تماما بحيث تصل إلى أعمـاق لا تبـين بـل أن مفردات الشاعر تطفو على مساحة واسعة تعيها الذائقة الشعرية العربية، وهي ألفاظ متداولة، ولكن هذا التداول لا يلغي سمة التواصلية والاستمرارية التي تؤديها اللغـة بوصفها أداةً للتفاهم، ولذلك فإني أرى أن مفهوم "اللغة التراثية" ليس قصرا على تلك الألفاظ "المتقعرة" التي تغوص في الأعماق بحيث تفقد صلتها بالحاضر بشكل يوسع الهوة بين القارئ والنص، لقد استخدم الفيتوري ألفاظا تعبر عن هموم الواقع، فلـم

---

(1) م . س، ص225.

(2) م . س، ص225.

(3) م . س، ص225.

(4) الديوان، م1، ص558.

(5) م . س، ص352.

(6) م . س، ص352.

(7) م . س، ص625.

(8) الديوان م2، ص121.

(9) الديوان م1، ص337.

(10) م . س، ص337.

تكن حاجته كبيرة لألفاظ مثل "العسس، العيس، العرصات، الرسوم، منازل الأفنان...الخ"، فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، والمدني، وأما الشأن ففي إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1].

إن المفردة لدى الفيتوري تكتسب خصوصيتها من خلالها منفردة ضمن سياقها الخاص المتشكل من الوزن والقيمة الخاصة [2]، وليس من خلال فضاءاتها المتوارثة، لقد حاول الفيتوري باستخدامه لهذه المفردات التي تصبغ معجمه اللغوي أن يكسر حاجزَ مألوفية الأشياء التي اعتدناها، فحاول أن يعيد إحساسنا بهذه الموجودات عبر لغة واقعية سهلة، ولكنها أبدا لم تكن سطحية أو هامشية . فكأن الفيتوري أراد أن يعبر عن مقولة شكلوفسكي حينما قال : "إن الصورة ليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى، ولكن غايتها أن تخلق إدراكا خاصا للشيء، الصورة تخلق "رؤية" للشيء بدلا من أن تكون وسيلة لمعرفته "[3]. والفن "طريقة لنخبر فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليس مهما"[4].

ففي قصيدة "استانلي فيل" يورد الشاعر ألفاظا توحي بكبت الحريات والاستعباد، الواقع على أبناء "الكنغو"ويتحدث الشاعر عن حقبة زمنية قريبة حيث نظمت القصية ففي عام 1964م فوجه الظالم لا يتغير لدى أبناء أفريقيا وهو الوجه الأبيض والصورة تبقى صورة مكرورة ومعادة لديهم:

يا استانلي فيل

سقط الإنجيل

---

(1) الجاحظ (عمرو بن بحر، ت 255هـ): الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، ط 2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، بيروت، ص131.

(2) العشيري (محمود أحمد)، م . س، ص30.

(3) شكلوفسكي (فيكتور): الفن باعتباره تكتيكا (مقال): ترجمة، عباس التوانسي، مراجعة حسن البنا، مجلة ألف، العدد الثاني، ربيع-1982، ص83.

(4) م . س، ص78.

في أقدام الفاشيست

لصوص الفيل[1]

فالديانة الرسمية هناك في "الكنغوهي المسيحية، وسقوط ا لإنجيل، يعني سقوط الدين، وسقوط الدين يعني أن منظومة القيم الأخلاقية قد تزعزعت، فالسيطرة البلجيكية تتعدى حدود السيطرة العسكرية، المادية، إنها سيطرة على قيم الأمة ومكتسباتها، والفاشية، حركة عنصرية ظهرت في إيطاليا ومع ذلك فإن الشاعر يصفهم بالفاشيست، وهو تأكيد على أن المعتدي والمغتصب هو واحد وهو ذو الوجه الأبيض وقد يكون الوصف للبلجيك بالفاشيست انعكاسا لما يعتمل في دواخل الشاعر من سخط على المحتل الإيطالي الذي اغتصب أرض أجداده (الفواتير) وأجبرهم على النزوح إلى غرب السودان.

سقطت رايات الجبل

ووقفت لهم في كل سبيل

تتلقين الطوفان[2]

(استانلي فيل) تغدو بديلا عن جيل الثورة، فهي القادرة على التصدي للطوفان، والطوفان رمز يأخذ أكثر من دلالة عند الشعراء، فهو من ناحية يرمز إلى الإرادة التي تعبر عن أمل لأجيال بالتحرر وهذا المنحى كثير الورود عند الفيتوري خاصة في قصيدته "الطوفان الأسود" وقد أتت اللفظة هنا لتعبر عن المد الرهيب للمستعمر المدجج بأدوات الحرب، ويرسم الشاعر لوحة "ستانلي فيل" وهي تتلقف الطوفان وهذا التعبير يعطي صورة "كاريكاتورية" للموقف إذ يصور لنا ستانلي فيل بضآلتها وصغر حجمها وعلى ضعفها تتصدى لهذا الوحش الكاسر ذي القدرات الهائلة على الخراب والتدمير . فيصبح مدلول اللفظة مدلولا سلبيا على عكس المنحى الأول (المنحى الإيجابي) ويبدو التضاد ظاهرة أسلوبية متكررة عند الشاعر تبرز ملامحها عبر حواراته الشعرية ذات الحس الدرامي المرهف، فقضية اللون (اللون الأسود) يبدو مقابلاً حتمياً للون الأبيض، وهو اللقاء بين المتناقضات بين من يأمر

(1) الديوان م1، ص263.

(2) الديوان، م1، ص263.

وهو (السيد) وبين من يؤتمر وهو (العبد) ولكي يحشد حنق النظارة على الأبـــيض المعتدي يحشد الكثير من الصور الحية التي يخرجها من كل فج، ليرصـــد حشـــود الرفض مقابلاً لهيمنة الأبيض ونلمح ذلك من خلال المقطع التالي:

يا لؤلؤة "الكنغو" يا استانلي فيل
الظل ثقيل
الظل بطيء الخطوة....
يستلقي تحت الجدران
الظل الأبيض، والظل الأسود
ظل الخلجان المرجانية والديدان
وحبال السفن المشدودات
إلى الشطآن
وجنازير النحاس
وكرباج السجان
والجارية الحبشية، والسلطان
وأباريق الخصيان
والغابة والصلبان[1]

ويظهر التقابل في المقطع السابق من خلال ورود الألفاظ (الأبيض-الأسود) و(الخلجان المرجانية-الوديان) و(الجارية الحبشية-السلطان) لقد أراد الشاعر من هذا التقابل رصد مشهد يؤرق أبناء الكنغو بل وأبناء أفريقيا كلهم، إنها صور مكـــرورة من سالف الأزمان تعاد بصيغ جديدة، تـ ختلف المسميات ولكن الحقيقة هـــي نفســـها راسخة باقية فالنخاس الذي يسوق قطعان العبيد ليتاجر بهم هو نفسه المستعمر الذي يستعبد أبناء أفريقيا ويذيقهم سوء العذاب، والجارية الحبشية، الصورة الخالـــدة فـــي الأذهان تعاد صورتها فتغدو أفريقيا أشبه بالجارية التي تقدم لسيدها ولـــ يس لهـــا إلا تقديم الطاعة والامتثال للأوامر، فتغدو الألفاظ مثل (جاريـــة، نخـــاس، الســـلطان،

(1) الديوان م1، ص264.

كرباج، الصلبان) قديمة جديدة بل أن استخدامها وضعنا أمـــام حقيقـــة واحـــدة وإن اختلفت الأزمنة والأمكنة.

3.3 التراكيب

نلمس هذا الحضور الكثيف للعديد من التراكيب اللغوية التي اقترضت مـــ ن مصادر مختلفة، فيستعين الشاعر، بنصوص قرآنية، وأمثال عربية وتراكيب لغويـــة مختلفة لتتراوح هذه التراكيب من حيث مصدرها بين الشعر والأقوال المأثورة مـــن القرآن الكريم والعبارات التوراتية المشهورة والتراكيب الشعبية المستقاة من الإرث الاجتماعي.

والتراكيب الدينية تشـ كل المساحة الأكبر في استحضارات الشاعر فهو يستلهم مضامين بعض القصص والإشارات التراثية الدينية وتوظيفها في سياقات القصـــيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجهـــا، إذن هذه الاستحضارايتأتي" بها الكاتب بتعزيز موقف من الرؤى والمفاهـ يم التـــي يطرحها في نصه"[1].

ومن أمثلة ذلك، ما ورد في قصيدة "ثرثرة برجوازية" التي سبق الحديث عنها عند معالجتنا لجانب القص الديني، حيث يظهر تأثر الشاعر بالقرآن الكريم وعلـــى الأخص "سورة يوسف" حيث يقول الشاعر.

ومرت سيدة القصر العالي

فتبادلن الغمزات.....

ومددن أصابعهن إلى أحد الأركان[2]

وقد حاول الشاعر الربط بين مجتمع برجوازي قديم، ألا وهو مجتمـــع قـــوم سيدنا يوسف؛ حيث النساء بلا هدف بلا رب بلا دين، فكانت محاولة إغواء ســـيدنا يوسف نتيجة للفراغ الذي يعشنه، وبين مجتمع مترف يتخير الشاعر "القصر العالي" مكانا له، وعندما مرت سيدة القصر العالي تبادلن الغمزات، ألم تفعل زليخـــا وهـــي

---

(1) الزعبي (أحمد): التناص نظريا وتطبيقا، ط2، مؤسسة عمـــون للنشـــر والتوزيـــع، 2000، ص106.

(2) الديوان م1، ص274.

سيدة القصر العالي ذلك؟ ألم تعلم بكيدهن وترسل إليهن فقطعن أيديهن ما في يوسف من جمال؟ قال تعالى : ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ * فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾(1).

وفي قصيدة "موت الملك سليمان" يقول الشاعر:

يا امرأة! الطفل لمن؟

بعض دمي

وأنت؟

لو كان لهذا الثدي فم

لساد صوت العدل

واستفلق منطق الحكم

ما دمتما واثقتين........

اقتسما الطفل إذن! (2)

يا سيدي.... هل قلت؟

ماذا قلت؟ هل حقيقة أنت ترى

جبينه نصفين

وقلبه نصفين

يا سيدي رحماك....

ثم انطفأت في الأفق

شمس الملك الحكيم مرتين! (3)

---

(1) يوسف: الآيات 30-31.

(2) الديوان م1، ص581-582.

(3) م . س، ص581-582.

وفي الأسطر الشعرية السابقة نجد تناصا مع قصة المرأتين اللتـــين تنازعتـــا طفلا فاحتكمتا إلى نبي الله داوود عليه السلام.

يقول الرسول صلى الله عليه وسلم : "بينما امرأتان معهما ابناهما جاء الـــذئب فذهب بابن إحداهما .فقالت هذه لصاحبتها إنما ذهب بابنك أنت .وقالت الأخـــرى : إنما ذهب بابنك، فتحاكمتا إلى داوود فقضى به للكبرى، فخرجتا على سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام فأخبرتاه فقال ائتوني بالسكين أشقه بينكما . فقالت الصغرى لا يرحمك الله هو ابنها، فقضى به للكبرى..." [(1)].

وفي قصيدة (الدرويش) نلحظ أن القصيدة تزخر بالتصوف حتى النخاع حيث يخبرنا الشاعر أن من يصل لجلال الله سارت الجبال من خلفه والمياه حيث يقول:

مولاي.....

لو أنك أبصرت جلال الله

لسارت الجبال من خلفك والمياه[(2)]

وكأن الشاعر يستحضر قول الرسول صلى الله عليه وسلم "عن ربه": إن الله قال: من عاد لي وليا فقد آذنته بالحرب وما تقرب إلي عبدي بشيء هو أحب إلـــي مما افترضته عليه، وما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجلـــه التـــي يمشي بها، وإن سألني لأعطينه، ولئن استعاذني لأعيذنه، وما ترددت عن شيء أنـــا فاعله ترددي عن نفس المؤمن، يكره الموت وأنا أكره مساءته"[(3)].

ويورد الشاعر تعابيرَ تتعانق مع حكم مستقاة من بطون أمهات الكتب كقولـــه في قصيدة "إلى روح صالح علي شرنوبي":

---

(1) صحيح مسلم، ج 3، ص1334، الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيســابوري، ج3، ص1334، دار الفكر، بيروت، وقف على طبعه وتحقيق نصوصه، محمد فــؤاد عبــد الباقي

(2) الديوان م1، ص551.

(3) البغدادي(زين الدين بن أبي الفرج): جامع العلوم والحكم في شرح خمســين حــديثا مــن جوامع الكلم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص337.

أبدا لم تمت، فمثلك فوق الموت

فوق النسيان والذكريات

إنما الموت للزواحف فوق الأرض

لا للمحلقين البزاة(1)

ونستطيع أن نتلمس بيسر وسهولة فكرة أن شرنوبي حي وإن مات، فلا يزال حيا بما فعل، فستبقى ذكراه وإن رحل، ويبدو أن الشاعر متأثر بالقول القائل: "المسيء ميت وإن كان في منازل الأحياء، المحسن حي وإن كان في منازل الأموات"(2).

وفي موطن آخر يوظف الشاعر قصة (السيف الإلهي) وهي التسمية التي كني بها "سيف الإسلام" خالد بن الوليد رضي الله عنه فقد أفرد الفيتوري قصيدة أسماها (ذو السيف المكسور):

وفارسي الذي كسا الضباب مقلتيه

ما زال في يديه

بقية السيف الإلهي الذي انكسر(3)

في هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن فارسه، وهذا الفارس له وجهان: قديم في يده السيف الإلهي، وحديث في يده بقية هذا السيف، إنه سيف مكسور، وفكرة السيف الإلهي تقودنا لما فهمه القائد الروماني جرجه عندما قابل خالد بن الوليد رضي الله عنه وسأله عن سبب تسميته بسيف الله المسلول حيث قال: "هل أنزل الله على نبيكم سيفا من السماء، فأعطاك إياه فلا تسله على أحد إلا هزمته، عندها قال خالد رضي الله عنه: أرسل الله لنا نبيا فصدقه بعضنا وكذب الآخر فكنت من المكذبين حتى منَّ الله عليَّ بالإسلام فأسلمت فقال لي الرسول صلى الله عليه وسلم:

---

(1) الديوان م1، ص171.

(2) التوحيدي (علي بن محمد بن العباس، ت414هـ): تحقيق: وداد القاضي، ط 1، دار صادر، بيروت، م4، ج7، ص114.

(3) الديوان م1، ص237.

أنت سيف من سيوف الله "[1]. ونستطيع أن نلتمس المعنى المجازي في قول خالد بن لوليد بينما نجد أن المعنى حقيقيٌّ في سيف الفيتوري ودليلنا على ذلك أن السيف قد انكسر، وقد تكون هذه الإشارة من جانب آخر إلى السيوف التي تكسرت في يد خالد بن الوليد في غزوة مؤتة، فإن النبي صلى الله عليه وسلم إنما سمى خالداً سيفاً من سيوف الله فيها، فإنه خطب الناس وأعلمهم بقتل زيد وجعفر وابن رواحة، وقال : ثم أخذ الراية سيف من سيوف الله خالد بن الوليد، ففتح الله عليه، وقال خالد : لقد اندق يومئذ في يدي سبعة أسياف فما ثبت في يدي إلا صحيفة يمانية، ولم يزل من حين أسلم يوليه رسول الله صلى الله عليه وسلم أعنة الخيل فيكون في مقدمتها في محاربة العرب"[2] وعندئذ فإننا أمام ثقافة كثيفة يمتلكها شاعرنا تشربها من معين الثقافة الإسلامية.

هذا ونجد الشاعر في مواطن عدة يضمن أبياته بمقطوعات أو أبيات من شعر سابقيه وسنورد أمثلة على ذلك واستطلاع المغزى الشعري الكامن وراءها ففي قصيدة "يوميات حاج إلى بيت الله " نلمح أن القصيدة تزخر بالتناص وتزخر بالتوازي والتنوع في الإيقاع فمدخل القصيدة، بالرغم من أنه سلام على خير الأنام، إلا أننا نراه دخولاً سريعاً الإيقاع من خلال بحر الرجز فبدأ بالسلام على الرسول الكريم فالتوازي واضح من خلال القول الآتي:

نقرئك السلام

يا سيدي

عليك أفضل السلام[3]

وفي المقطع الثاني نجد التناص واضحا وضوح الشمس لا لبس فيه، لا شك أننا نقف أمام أبي نواس في رائعته التي يقول فيها:

---

(1) خالد (محمد خالد): رجال حول الرسول، ط دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص300.

(2) الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد، 555-630هـ)، أسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق وتعليق محمد إبراهيم البنا ومحمد أحمد عاشور ومحمود عبد الوهاب فايد، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، م2، ص110.

(3) الديوان م1، ص488.

إلهنا ما أعدلك   مليك كل من ملك

لبيك قد لبيت لك

لبيك! إن الحمد لك والملك؛ لا شريك لك(1)

والفيتوري يقول:

والشكر لك

والمجد لك

الملك لك

يا واهب النعمة يا مليك كل من ملك

لبيك لا شريك لك

لبيك لا شريك لك(2)

وينوع الفيتوري في الكم أو المدى الزماني، أعني عدد التفعيلات تامة ومنقوصة حيث استخدم تفعيلة (الرجز): (مستفعلن) بصورها التي أتاحها العروضيون، كما ينوع أيضا في الإيقاع بتنويع القافية الملتزمة في تلقائية مؤثرة، إذ يستخدم الألف تـ تبعها الميم الساكنة، كما يستخدم صوت العين تتبعها هاء ساكنة مراوحا بين القافيتين(3).

ويطالعنا الشاعر في موطن آخر وهو يحلق في سماء أفريقيا، مستترا خلفها مفتخرا بها، ينشدها الثورة، وينتظر التغيير:

"ها هنا ورأيت أجدادي..... هنا

وهم اختاروا ثراها كفنا....

وسأقضي أنا من بعد أبي

وسيقضي ولدي من بعدنا.....

وستبقى أرض أفريقيا لنا

---

(1)ديوان أبي نواس، ص 218؛ ديوان أبي نواس، شرحه وضبطه وقدمه الأستاذ علي ناعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م، ط1، ص407.

(2) الديوان م1، ص486-487.

(3) الشطي، شعر محمد الفيتوري (المحتوى والفن)، م . س، ص79.

فهي ما كانت لقوم غيرنا

نحن أهرقنا عليها دمنا....

ومزنا بثراها عظمنا....

وشققنا بحارا وربى....

وزرعناها سيوفا وقنا....

وركزنا فوقها أعلامنا....

وتحدينا عليها الزمنا....

وسنهديها إلى أحفادنا

وسيحمون علاها مثلنا

فاسلمي يا أرض أفريقيا لنا

اسلمي يا أرض أفريقيا لنا"[1].

وهنا نجد التناص مع كمال عبد الحليم ومعزوفته الوطنية إبان العدوان الثلاثي على مصر:

"دع سمائي فسمائي محرقة

دع قناتي فمياهي مغرقة

....

هذه أرضي أنا   وأبي ضحى هنا

وأبي قال لنا   مزقوا أعداءنا[2]

ويرتبط الفيتوري وكمال عبد الحليم بعلاقة حب وود صرح بها الفيتوري قائلا: "هو أول شاعر عربي يصدر ديوانا يتحدث عن معاناة الإنسان العربي قبل ثورة 23 يوليو، جعل من الإنسان قضية الشعر في ديوانه (إصرار)" [3].

---

(1) الفيتوري، ديوانه، م1، ص78-79.

(2) عبدالحليم (كمال): ديوانه الزحف المقدس، ط الأولى، دار الفكر، القاهرة، أغسطس 1985، يذكر الدكتور عبدالفتاح الشطي حديثا بينه وبين الفيتوري، يعترف فيه بتأثره بالشاعر وببيتيه، شعر محمد الفيتوري، المحتوى والفن، الهوامش، ص173.

(3) صالح، محمد الفيتوري والمرايا، م . س، ص234.

ويتساءل الشطي بقوله : "ولا ندري هل تأثر الشاعر بالبوصيري وتناص معه في البيت الذي يقول فيه"[(1)]:

جاءت لدعوته الأشجار ساجدة

تمشي إليه على ساق بلا قدم[(2)]

فأطل علينا الفيتوري بهذه الصورة:

حدقت بلا وجه!

ورقصت بلا ساق...!" [(3)]

وفي قصيدة الفيتوري العابقة بالجمال الصوفي نلمح التنـــاص مـــع الشـــاعر الصوفي (الحلاّج)، فحيث يقول الفيتوري:

"كان حبك مرتسما فوق وجهي

الشذى في فمي

والرؤى في عيوني

ولذا حينما أبصروني

أبصرونا معا[(4)]

فنجد الأبيات السابقة تعبر عن فكرة الحلول والاتحاد مع المحبوب وهذا مـــا نجده في بيتي الحلاّج الشهيرين، وهو ما ذهب إليه الشطي أيضاً[(5)]:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنـــا بدنـــا

فـــإذا أبصرتنـــي أبصرتـــه

وإذا أبصرتـــه أبصرتنـــا[(1)]

---

(1) الشطي، شعر محمد الفيتوري، م . س، ص78.

(2) البوصيري (شرف الدين أبو عبد الله محمد بن سعيد ه) ديوانه، شرحهُ وقدّم له : أحمد حسن بيبج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995م، ص169.

(3) الديوان م1، ص445.

(4) الفيتوري، الديوان، م1، ص432.

(5) الشطي، شعر محمد الفيتوري، المحتوى والفن (م . س.)، ص112-113.

ومن صور الحياة الاجتماعية نلمح العديد من الجمل التي تتكرر بمناسبات مختلفة ومن أمثلة ذلك، قولهم للميت "يرحمه الله":

مات فلان يرحمه الله

كان يفيض حياه.... [2]

واستخدام صيغ التعجب مثل: ما أجمل ابني

الله ما أجمله ابني..... في شبابه القشيب[3]

ويبقى الشاعر أسير التمزق والعبث والفوضى وغياب الرؤيا فبنداءٍ أشـــبه بنـــداء الملك الضليل (امرئ القيس) يستدعي البحارة للهبوط بقوله:

موعدنا الفجر إذا السكارى، استيقظوا غدا

وانكسرت على بلاط الصمت قهقهاتنا[4]

وهذا الاستناد هو على مقولة امرئ القيس بعد مقتل والـــده "ضـــيَّعني صـــغيراً، وحمَّلني دمهُ كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمرٌ وغداً أمرُ"[5].

وبعد،

فإن ورود التراكيب التراثية في شعر الفيتوري، قد أغنى بناءه الفني، وزاده قبولا، ولامس الوجدان، وخاطب الضمائر، إن الفيتوري وهو يستحضر هذه التراكيب إنما يحدد ملامح المرحلة المقبلة، ويرسم المعالم المرجوة والمأمولة، فكأن هذه الاستحضارات هـــي شروط حضارية، لتجاوز الواقع المشوب بالسقوط.

---

(1) الحلاج (أبي المغيث الحسين بن منصور، 244-309هـ)، ضبطه: كامل بـــن مصـــطفى الصدري، ط. منشورات الجمل، ص62.

(2) الديوان م1، ص382.

(3) م . س، ص103.

(4) م . س، ص241.

(5) الأصفهاني، الأغاني، (م . س)، ج9، ص86.

4.3 الخاتمة

سعت هذه الدراسة جاهدةً، إلى تثبيت صورةٍ ناصعةٍ للفيتوري، تُحفظ في أذهان الأجيال، من منطلق أحقّيَّة الفيتوري، ليحتل مكانهُ الطبيعي بين صفوة الشعراء المحدثين.

ومن البدايات الأولى للشاعر، تطلُّ علينا قصصُ، تحتاج إلى إعادة التحقيق حولها، كمولدهِ، وجنسيته وانتماءاته الأيديولوجية، وغير ذلك ممّا يتطلّب جهداً إضافياً، للخروج برؤيةٍ واضحة، لا لبس فيها وقد وقفت الدراسة عند هذه المحطّات ولكنها وقفة المتعجّل، إذ إن الدراسة أنصبّت في جلّها عند الربط بين التراث كمرجعيَّة، وتعالق النصوص الشعرية معها، وأجد الحاجة ملحَّة الآن لرصد حياة الشاعر (الحياة، والنشأة والثقافة) لتكون في بحثٍ مستقلٍ، إذا ما أردنا أن نؤدي الشاعر حقّه الطبيعي، كأحد أعمدةِ الشعر العربي الحديث.

وفي جانب الرمز التراثي، عند الشاعر، أطلّت علينا حقيقةُ تبدو راسخة، للدارسين، وهي أن الشاعر ينطلق من واقعٍ مستعبدٍ سليبٍ، يفرض قيوده وسطوته، وإزاء ذلك يقف الشاعر منددًا بذلك الواقع، وحينما يستشعر ذلك القرب، بين الدعوات التحرّريَّه التي أطلقها الأنبياء يجد نفسة بمثابة ذلك النبي " الرمز " الذي لم يلقَ، سوى التسفيه والرفض، فيرصد نتيجةً لذلك رموز الرفض، مستحضراً إياها، من معين الثقافة الإسلامية (عيسى علية السلام، الطوفان، العبوديَّة)، وللإستعانة بعناصر القّوة، في لحظات من الاحتماء بتاريخ الأمّة، يستجدي النصرة من شخوصٍ أسطوريين، موظفاً، وخالقاً، ومن ثقافات مختلفة المشارب اليونانية .. الهندية .... الصينية وغيرها، ليصل حداً، كان مضطراً لإعادة تجربة أسطرة الشخصيات كما فعل السياب من ذي قبل، أما الرموز الشعبية، فقد كان الحضورُ قوياً لأبطال كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة ، وقد نجح الشاعر، نجاحاً بارعاً، ممَّا استدعى علي عشري أن يقف طويلاً أمام قصيدته" سقوط دبشليم" ، أما رموزه التاريخية فكان الحلم أكبر من المتاح، فكانت الحاجة إلى أبطالٍ ذوي حظوةٍ وقدرٍ أمثال (صلاح الدين الأيوبي، الحسين بن علي) للخروج من ظلمة القيعان، ونجد الفيتوري كذلك يستدعي رموزاً صوفية، لتشاطره الأحزان، وتكون عوناً له، فتقنَّع بشخص الحاج، وياقوت العرش...... مستخدماً آليات السرد القصصي ببراعةٍ فائقةٍ.

وفي جانب القصّ التراثي، نلمح صدىً قويًّا، لنصوص تراثية، سابقة شكّلت متعالياً نصيّاً ارتبطت بنصوص الفيتوري الحاضرة، ارتباطاً توالديًّا، حيث صدّرها، منسجمةً مع

روح بنائه الشعريّ، من خلال عملياتٍ متداخله، مرتبطة مع بعضـــها بعلاقـــة امتـــزاجٍ وامتصاصٍ.

فوقف الشاعر في قَصّهِ القرآني أمام قصّة يوسف (علية السلام) متشرباً إياها من وحي أحداثها المسرودة في القرآن الكريم، من باب ترهين الدلالة، لخلق رؤية معاصرة، لواقع الأحداث، ويعتمد الشاعر في ذلك على آليات السرد القصصي، التي برع فيها براعة فائقة، راصداً بعض القصص ذات المساس بالقصَّة الأم، على سبيل التضمين والتـــأطير، كما في قصة المرأتين اللتين تنازعتا طفلاً، فكانت القصَّة متضمنَّة، في إطار أكبـــر هـــو قصة موت الملك سليمان، التي وضعتها ضمن القصة الأسطوريَّة، وبهذا فقد أفاد الشاعر من القصص القرآنية، لتأخذ منحنينوالقصة القرآنية، والقصة الأسطورية، أما في بـــاب القَّصة التاريخية، فقد أمتزجت قصص عدّة داخل بوتقة القصَّة التاريخية (عنترة العبسي، جدته زهرة، عفراء) ، في حين أن الشاعر تأثر بشكل واضح، فـــي قصصـــه الشـــعبية، بالموروث الشعبي الحكاواتي، فنلمس هذا الاستحضار، اللافت لاستخدام الـــذهب بشـــكلٍ يوحي بمقصديَّة واضحة، ولكن الملاحظ على هذه التوظيفات، ذلك المزج المحكـــم بـــين الصوفية والشعبيّة ضمن إطار فنّي، وهو الشعر، مستفيداً من الروح الدراميَّة، التي تنتشر انتشاراً ملحوظاً، أما القصَّة الصوفية، فمثّلتُ عليها من خلال استقراء نّصٍ عبّـــر عـــن " الرؤية الإنقساميَّة"، وأزعم أن مردَّ ذلك، ما يسيطر على الشاعر، من حالات الاغتـــراب والتوحُّد، وهو مؤدّى نفسي، سببهُ واقع الرفض الذي يجابه به الشاعر كلما علا صوته.

وفي الفصل الأخير، (اللغة التراثية)، خلصتُ إلى أن لغة الشاعر بســيطة لحـــدّ الذوبان ومعقدة لدرجة تعدد التأويلات، و صعوبة تفكيك الشيفرات الواردة، ممّا يضمن حقّاً مشروعاً، من جهة أن صوت الفيتوري، ذو شخصَّيةٍ مستقلّة، لهـــا مميزاتهـــا ومعجمهـــا اللغوي الخاص بها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الحديث النبوي الشريف

الأندلسي (أحمد عبدربه)، 1982م، **العقد الفريد** شرح وضبط أحمد أمين ورفيقه، ط. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ت 711هـ): د.ت، **لسان العرب** ط1، دار صادر - بيروت.

أبو نواس (الحسن بن هانئ): 1987م، **ديوانه** -شرحه وضبطه وقدم له على ناعور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

أحمد (محمد فتوح): 1984م **الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر** ط3، دار المعارف، القاهرة.

آدمون (فولر): 1997م، **موسوعة الأساطير(الميثولوجيا الرومانية و الاسكندنافيه)** ترجمة حنا عبود ط1 الأهالي للطباعة والنشر.

أدونيس (علي أحمد سعيد): 1983م، **زمن الشعر**، ط3، دار العودة، بيروت.

إسماعيل (عز الدين): **الشعر العربي المعاصر** ، قضاياه و ظواهرهُ الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1981م.

إسماعيل (عز الدين)، د.ت، **القصص الشعبي في السودان**، دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام.

الأصفَهاني(أبو فرج): 1985م، **الأغاني**، م8+9 تحقيق عبدالستار أحمد فرّاج، ط . دار الثقافة، بيروت.

إلياد (مرسيا): 1991م، **مظاهر الأسطورة** ، ط1 دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق.

إليكسي (لوسيف): 2000م، **فلسفة الأسطورة** ترجمة منذر بدر حلوم، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

أوغلي(حسان فلاح) : 2000م اقتحام الذات عالم الآخر ، **الموقف الأدبي** ، سنه 30 عدد 353، تشرين ثاني، ص152.

باشا(عمر موسى): 1993م، **عمر اليافي قطب العصر** ، ط1 إتحاد الكتاب العـرب، دمشق،.

بدوي(عبده): 1981م، **الشعر في السودان**، ط1 عالم المعرفة، الكويت.

البطل(علي): 1980م، **الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن 2هـ**، ط. دار الأندلس.

البغدادي(زين الدين بن أبي الفرج): د.ت، **جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثاً من جوامع الكلم**، ط دار المعرفة، بيروت، لبنان.

بقاعي (إيمان) : 1994م، **الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه**، ط1، بيروت.

البنداري (محمد): 1988م، **التشيع بين مفهوم الأئمة والمفهوم الفارسي** ، ط2، دار عمّار.

البوصيري (شرف الدين أبو عبد الله محمد بن سعيد 608-696هـ). 1995م، **ديوانه** شرحة وقدم له، أحمد حسن بسج ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

بيدبا، 2002م، **(كليلة ودمنة)** ترجمة عبدالله بن المقنع ط : منشورات مكتبة الحياة،بيروت، لبنان.

بيرون(بول): د.ت، الرواية حدود المفهوم " ترجمة عبد الله إبراهيم، **مجلة الثقافة الأجنبية**، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، العدد الثاني السنة الثانية عشرة، ص27.

التهامي (نقره):1971م، **سيكولوجية القصَّة في القرآن**، ط الشركة التونسية للتوزيع.

التوحيدي(علي بن محمد العباس ت 414هـ): د.ت، **البصائر والذخائر** م4/ج7، تحقيق وداد القاضي، ط1، دار صادر، بيروت ،لبنان.

تودروف (تزفيتان): 1987م، **الإرث المنهجي للشكلانيه في أصول الخطاب النقدي الجديد**تودروف وآخرون، ترجمة أحمد المـــديني ط1، دار الشـــؤون الثقافية العامة، بغداد.

الجاحظ (عمرو بن بحر ت 255). د.ت، **الحيوان**، ج3، تحقيق عبد السلام هـــارون ط2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، بيروت.

الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد (555-630هـــ): د.ت، **أسد الغابة في معرفة الصحابة** ، م2 –تحقيق وتعليق محمد إبراهيم البنـــا ورفيقة ط، دار إحياء التراث العربي،بيروت، لبنان.

الجندي (سميَّة): 1997م، الأسطورة في الفكر العربـــي الحـــديث فـــي موضـــوع الإتجاهات والمناهج المعرفية، **مجلة المعرفـــة الســـورية** ، العـــدد 405، حزيران، ص48.

الجيّار (مدحت): د.ت، **الشاعر والتراث**، دار الوفـــاء لـــدنيا الطباعـــة والنشـــر، الإسكندرية.

حداد(علي): 1986م **أثر التراث في الشعر العراقي الحـــديث** ، ط1، دار الشـــؤون الثقافية العامَّة، بغداد.

حريز (سيد حامد): د.ت،**مجلة المأثورات الشعبية** ، السنة الأولى، العـــدد الثالـــث، يوليو 1986م، مقالة سيد حامد حريز " تحديد مفهـــوم الأدب الشـــعبي "، ص28.

حسن(إبراهيم حسن): 1967م **تاريخ الإسلام السياســـي** ،ط1، القـــاهرة، مكتبـــة النهضة المصرية، م4.

حشلاق (عثمان): د.ت **التراث والتجديد في شعر السيّاب** ، ط. ديوان المطبوعـــات الجامعية، الجزائر.

الحلاج (أبي المغيث الحسين بن منصور 244-309هـــ) د.ت، **ديوانـــه**، ضـــبطه كامل بن مصطفى الصدري، ط.منشورات الجمل .

حمدان(أميّه): 1981م **الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني** ، ط1 دار الرشيد للنشر ، بغداد،.

خالد(محمد خالد): د.ت، **رجال حول الرسول صلى الله عليه وسلم** -،، ط ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

خورشيد (فاروق): 2004م، **أديب الأسطورة عن العرب** ، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، مصر.

درّاج (فيصل): د.ت، **الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية** ، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

الدمشقي(عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي): 1998م، **قصص الأنبياء**، ضبطه وعلق علية وخرج أحاديثه، على عبد الحميد أبو الخير، ورفيقاه ط4، دار الخير.

الدميري (كمال الدين): د.ت، **حياة الحيوان الكبرى** ، ط. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

دودين (رفقة محمد عبدالله): 1997م، **توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان.

ذهني (محمود) : 1972م، **الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه** ، ط. مطبوعات جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

رشدي (رشاد): 1975م، **فن القصة القصيرة**، ط2، دار العودة بيروت.

الرواشدة (سامح): 1996م، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث** ، ط1، منشورات وزارة الثقافة.

الرواشدة (سامح): 1999م، **فضاءات الشعرية**، ط. المركز القومي، إربد، الأردن،.

الرواشدة (سامح): د.ت، **مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث** ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الرواشدة(سامح): 2001م، **إشكالية التلقي والتأويل (دراسات)**، ط1، منشورات أمانه عمان الكبرى.

روبس(دانيال): د.ت، **يسوع في زمانه**، ترجمة حبيب باشا البولسي، ط 1، المنشورات العربية جونيا، لبنان.

زايد (علي عشري): 1978م، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط1 الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس.
الزعبي(أحمد)2000م، **التناص نظرياً وتطبيقاً**، ط2 مؤسسة عمون للنشر والتوزيع.
زكي (أحمد كمال): 1979م، **الأساطير دراسة حضارية مقارنة** ، ط دار العودة، بيروت.
زكي (أحمد كمال): 1980م، **دراسات في النقد الأدبي**، ط دار الأندلس.
ستار(ناهضة): 2003م، **بنية السرد في القصص الصوفي**، المكونات، والوظائف، والتقنيات، دراسة، ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
السيد (علاء الدين رمضان): 1996م، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث** ، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
السيد الشريف (أبو الحسن علي بن محمد 740هـ-816هـ)، د.ت، **التعريفات**، تحقيق أحمد مطلوب، ط دار الشؤون الثقافية والأعلام، بغداد، العراق.
الشابي، **أغاني الحياة**، ج1، تقديم وتحقيق نور الدين صمود، ط مؤسسه عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
شبَّانة (ناصر يوسف): 2000م، **المفارقة في الشعر العربي الحديث** ، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية.
الشرقاوي (حسن): 1992م، **معجم آلفاظ الصوفية** ، ط2 مؤسته مختار للنشر.
الشطي(عبد الفتاح): 2000م، **شعر محمد الفيتوري المحتوى والفن** ، ط1 دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
شكري (غالي): 1979م، **التراث والثورة**، ط1 دار الطليعة، بيروت.
شكري(محمد فؤاد): 1963م، **مصر والسودان**، تاريخ وحضارة وادي النيل السياسية في القرن التاسع عشر، 1820-1899،ط3،دار المعارف بمصر.
شكلو فسكي(فيكتور): 1982م، الفن باعتباره تكتيكاً (مقال): ترجمة، عباس التوانسي، مراجعة حسن البنا، **مجلة ألف**، العدد الثاني، ص83.
شلش(علي): 1993م، **الأدب الأفريقي**، ط عالم المعرفة، الكويت.

صالح (نجيب): 1984م**محمد الفيتوري والمرايا الدائرية** ، ط1، الدار العربية للموسوعات.

الصبّاغ(مرسي)، د.ت**القصص الشعبي العربي في كتب التراث** ، ط. دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر.

صليبا (جميل): 1971م،**المعجم الفلسفي بالألف اظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

الطراونه (سليمان): 1992م، **دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية**، ط1.

عباس(إحسان): 1978م**اتجاهات الشعر العربي المعاصر** ، ط. دار الشروق، عمان – الأردن.

عبد الحليم (كمال): 1958م، **ديوان الزحف المقدَّس**، ط1 دار الفكر، القاهرة.

عبد الحميد(سعد زغلول): 1976م**تاريخ العرب قبل الإسلام** ط. دار النهضة العربية،بيروت.

عبد الوهاب(أحمد): 1979م**النبوة والأنبياء في اليهودية والمسيحية والإسلام** ، ط1، مكتبة وهبة.

العجم(رفيق): 1999م**موسوعة مصطلحات التصوف الإ سلامي**، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان.

عزام(أحمد): 2000م،التناص في الشعر، **الموقف الأدبي**، سنه 31عدد 368، كانون أول، ص27.

العظمة (نذير): 1996م، **سفر العنقاء**حفرية ثقافية في الأسطورة، ط 1، وزارة الثقافة السورية، دمشق.

العقاد(عباس): 1964م، **الله**، ط4، دار المعارف بمصر.

العلاّق (علي جعفر): 1990م، **في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)**، ط1 دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد.

علي (عبد الرضا): 1978م، **الأسطورة في شعر السيّاب**، ط وزارة الثقافة العراقية.

العنتيل (فوزي): 1983م**عالم الحكايات حكايات الشعبية** ، ط. دار المريخ، الرياض.

عوض (ريتا): 1992م، **بنية القصيدة الجاهلية** ط1، دار الأدب، بيروت.

عوض(لويس): 1961م، **دراسات في أدبنا الحديث**، ط1، القاهرة.

غالب (مصطفى): د.ت، **في سبيل موسوعة فلسفية (ابن سيناء)** ط3، دار ومكتبة الهلال.

ف (دزبالمر) 1995م، **علم الدلالة (إطار جديد)**، ترجمة صبري إبراهيم السيد، ط دار المعارف الجامعية، الإسكندرية،.

فتح الباب(حسن): **سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، الهيئه العامة المصرية للكتاب ، القاهرة 1997م.

فضل (صلاح): 1995م، **اللغة والتفسير والتواصل**، عالم المعرفة، الكويت.

فضل (صلاح): 1998م، **نبرات الخطاب الشـــعري**، ط1 قبـــاء للطباعـــة والنشـــر والتوزيع.

فضل (صلاح): د.ت، **البنائية في النقد الأدبي** ، ط3، دار الشؤون الثقافية العامـــة، بغداد.

الفيتوري (محمد): 1979م، **الديوان** م2، ط دار العودة بيروت.

الفيتوري(محمد): 1979م، **الديوان** م1، ط دار العودة، بيروت.

قاسم (سيزا): 1994م، **بناء الرواية العربية والمغربية**، ط1، مكتبة الكتائي، إربد.

قاسم (قاسم عبده): 1988، الأدب الشعبي وسيلة التعرّف علـــى الحيـــاة الفكريـــة للشعوب، **مجلة الفنون الشعبية** ، القاهرة، العدد 24، ص20.

القاضي (إيمان): 1992م، **الرواية النسويّة في بـ ـلاد الشام**، ط1، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق.

قطب (سيد): 1978م، **التصوير الفني في القرآن**، ط4، دار الشروق.

قطب(سيد): 1985م، **في ظلال القرآن**، ج4، ط11،.

القعود (عبدالرحمن محمد): 2002م، **الإبهام في شعر الحداثة** ، ط. مطابع السياسة، الكويت.

قوشاقجي (بولس): 1967م، **الدليل في انسجام الأناجيل**، ط. مطبعة الضاد،.

كامل(عبد العزيز): 1970م، **مواقف إسلامية**، ط1 ،دار المعارف،سلسة أقرأ، ورقم 327.

الكركي(خالد): 1989م، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الجيل، بيروت ومكتبة الرائد العلمية، عمّان.

كفوري(خليل): 1994م، **نحو بلاغة جديدة**، ط. منشورات نواف، بيروت.

كيوان (عبدالمعطي): 1988م، **التناصّ القرآني في شعر أمل دنقل**، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

مبروك(مراد عبد الرحمن): 1987م، **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**، ط1 دار المعارف.

المحامي(محمد فريد بك): د.ت، **تاريخ الدولة العَلَيَّة العثمانية**، تحقيق: إحسان حقّي، ط1، دار النفائس، بيروت.

مرتاض(عبد الملك): 1988م، في نظرية النص الأدبي، **مجلة الموقف**، العدد 201، ص56.

مروة (حسين): 1986م، **دراسات في ضوء المنهج الواقعي**، ط3، دار الفارابي، بيروت.

المسيري(عبد الوهاب): 2003م، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ط1 ،دار الفكر المعاصر، بيروت.

المصري(حسين مجيب): 2000م، **الأسطورة بين العرب والفرس والترك**، دراسة مقارنة ط1، الدار الثقافية للنشر القاهرة.

مطلوب (أحمد): 1985م، **الصورة في شعر الأخطل**، ط1 دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان.

معلوف (أنطوان): 1982م، **المدخل إلى المأساة والفلسفة اليونانية** ، ط. المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر، بيروت.

مفتاح (محمد): 1990م، **دينامية النص**، ط2، بيروت.

مفتاح (محمد): 1993م، **تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص** ، ط3، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء.

منير (وليد) : 1985م، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي، **فصول**، م6، ع1، السنة3، ص23.

الموسوي (محسن جاسم): د.ت، **الرواية العربية**، النشأة والتحـول، ط منشـورات مكتبة بغداد.

الموسى(خليل): 1996م،التناص والأجناسية في النص الشعري، **الموقف الأدبـي** ، عدد 305، أيلول، ص81.

موسى(منيف): **أحمد الفيتوري، شاعر الحسّ والوطنية والحب** ، ط1، دار الفكـر اللبناني، بيروت 1985م .

ناصف (مصطفى): 1981م، **الصورة الأدبية** ، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشـر والتوزيع.

النعيمي (أحمد إسماعيل): 1995م، **الأسطورة في الشعر العربـي** ، ط1، دار ابـن سيناء للنشر، القاهرة.

نوبل (جان بلامان): 1995م، **التحليل النفسي والأدب**، ط منشورات عويدات.

النوري (قيس): 1981م، **الأساطير وعلم الأجناس** ، ط1، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر.

نوري(عبد الناصر محمـد): د.ت، **الأسـطورة وعلـم الأسـاطير (الموسـوعة البريطانية)**، ط. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

نوفل (أحمد): 1989م، **سورة يوسف، دراسة تحليلية،** ط1، دار الفرقـان للنشـر والتوزيع، عمان.

النويهي(محمد): 1957م، **الاتجاهات الشعرية في السـودان،** ط1 جامعـة الـدول العربية، القاهرة.

النيسابوري، د.ت، **الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشـيري،** ج3 ط، دا ر الفكر، بيروت وقف على طبعه وتحقيق نصوص محمد فؤاد عبد الباقي.

هلال(محمد غنيمى): 1987م، **النقد الأدبي الحديث ط.دار العودة**، بيروت.

يقطين (سعيد): 1992م، **الرواية والتراث السرديّ**، ط1، المركز الثقافي العربي.

يوسف (آمنة): 1997م **تقنيات السرد في النظرية والتطبيــق،** ط1، دار الحــوار للنشر والتوزيع في سوريا.